MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VOM INSTITUT FÜR
THEATERWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT WIEN

2. JAHRGANG 1956 · HEFT 2

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseen und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Prof. Dr. Heinz Kindermann) / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Doz. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen, Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach, Rosenhof; Wien, IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien, IX.

Preis pro Heft S 36.—, DM 6.—, pro Doppelheft S 72.—, DM 12.—.

INHALT HEFT 2

Aufsätze

	Seite
Episches Theater? Von Margret Dietrich (Wien)	97
Theater und Staat. Von Werner Schütz (Düsseldorf). Mit 1 Tafel	125
Das dramatische Ensemble. Von K. H. Ruppel (München)	134
Das Bühnenbild der „Zauberflöte" (Schluß). Von Wolfram Skalicki (Graz). Mit 3 Tafeln	142
Lichtregie und Illusion. Von Walther Unruh (Berlin)	166

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

Titelbild: Die Meerfahrt des Dionysos. Innenbild der Augenschale des Exekias (um 540 v. Chr.). Original: Staatliche Antikensammlung München, Inv. Nr. 2044.

Im Dienste des Dionysoskultes entwickelte sich das griechische Drama als Tragödie, Komödie und als Satyrspiel. Das Bild knüpft an die Vorstellung an, daß Dionysos, ursprünglich der Toten- und Vegetationsgott, später der Gott des Weines, auf dem Wege über das Meer in jedem Frühling nach Attika komme. Dieses Titelbild will auf die Geburtsstunde des europäischen Theaters hinweisen, die sich im Zeichen des Dionysoskultes vollzog.

EPISCHES THEATER?

Beitrag zur Dramaturgie des 20. Jahrhunderts

Von Margret Dietrich (Wien)

Teil I

A. DIE FORM-TECHNIK DES DRAMAS

I. Dramatischer Grundimpetus und Mischformen — II. Die epische Technik im Drama und Spiel — III. Die Unterbrechung der Handlung durch epische und lyrische Partien — IV. Aktivierung verschiedener Bewußtseinsebenen im Zuschauer — V. Die psychische Konstellation des Publikums

B. DAS DRAMA IM KLIMA SEINER ENTSTEHUNGSZEIT

I. Problem- und Formzusammenhänge — II. Die „Grenzsituation" — III. Die dramatische Sichtung des Seins — IV. Ontologische Aspekte — V. Symbolformen — VI. Die dramaturgische Funktion der Grenzsituationen im Drama des 20. Jahrhunderts — VII. Stilformen im modernen Drama

C. ZUSAMMENFASSUNG

Teil II

D. BERT BRECHTS BEGRIFF DES „EPISCHEN THEATERS"

I. Fixierungsversuche im Weltbild

a) Ästhetik im wissenschaftlichen Zeitalter — b) Versagen der „Bourgeoisie" im ästhetischen Bereich — c) Die Gesellschaftslehre des wissenschaftlichen Marxismus als Voraussetzung einer neuen Ästhetik — d) Die kritische Haltung — e) Politisch engagiertes Theater — f) Gegenstand der Theaterkunst: Die Freuden der Befreiung — g) Der V-Effekt

II. Brechts Umdeutung antiker Begriffe

III. Die „epische Form des Theaters"

a) Dramatisches und episches Theater

b) Die wissenschaftlich-kritische Methode im Theater

1. Magie des Epischen 2. Die Rezeption epischer Wirkungen im subcorticalen Bereich 3. Der Kunstinstinkt 4. Die Methoden der Wissenschaft und der Kunst

E. ZUSAMMENFASSUNG

A. DIE FORM-TECHNIK DES DRAMAS

I. Dramatischer Grundimpetus und Mischformen

Eine Reihe Formtendenzen fällt dem Betrachter des Dramas im 20. Jh. schon bei flüchtiger Sichtung der vorliegenden Werke ins Auge. Neben der zu allen Zeiten gängigen, gut gearbeiteten, technisch nach sicheren Handwerksrezepten angelegten „Alltagsware", die ohne dichterische Ambitionen und ohne Anspruch auf Ewigkeitswert auftritt, und dem Theater die notwendige Nahrung bietet, zeichnen sich drei Wege ab, auf denen das dramatische Werk als Kunstwerk geht. Der eine Weg ist der schmale, wenig beschrittene, aber bedeutsame Weg des lyrischen Dramas, das eine kontinuierliche Folge in dichterischen Werken von Maeterlinck bis zu Christopher Fry, also vom Beginn unseres Jahrhunderts bis zur Gegenwart aufweist. Der zweite, ebenso sparsam beschrittene Weg ist der des streng gebauten, klassischen Dramas, das in seiner antithetischen Handlungsführung in straffer Aufgipfelungstechnik unerbittliche Probleme aufblättert, die von den Grundgegensätzen des Seins aus die Katastrophen der Handlung beleuchten. Von Hauptmann bis zu Hochwälder haben die Dichter diese hohe Form des dramatischen Werkes im 20. Jh. gepflegt. Breit aber liegt vor dem Betrachter jene weite Strecke, auf der sich die epische Dramatik und das epische Spiel bewegen. Die meisten theatralischen Kunstwerke des 20. Jhs. sind durch eine epische Technik in ihrem Formcharakter gekennzeichnet, d. h. sie entfalten vor dem Zuschauer eine Folge von Bildern, oft lose aneinandergereihte Handlungsszenen, die wie Variationen ein und desselben Themas wirken und ihre integrale Einheit im problematischen „Vorgang" finden. „Vorgang" ist hier im Sinne von Robert Petsch[1]) gemeint, der mit diesem Terminus den dramatischen Unterbau in der apriorischen Problemlage erfaßt. Diese epische Form, die das Drama im 20. Jh. aufweist, ist keine Neuerrungenschaft unseres Saeculums. Die barocke Dramatik kannte sie ebenso wie das 18. Jh. und unter den hervorragendsten Vertretern des epischen Bühnenwerkes im 19. Jh. finden wir Büchner, dessen Dramentechnik das 20. Jh. vielfach anregte.

Die Tendenz des 20. Jhs. zum „epischen Drama" zeigt sich schon rein äußerlich in der Bevorzugung von Dramen, die sich in „Stationen" und „Bildern" abspielen. Das Geschehen verweilt mit diesen Stationen und Bildern an bestimmten, bedeutsamen Punkten der Sichtbarmachung des Vorgangs vermittels eines verbindlich umspielenden und darstellenden Handlungsgefüges. Diese bedeutsamen Punkte werden beim echten epischen Drama motivisch streng vom Problemunterbau aus gegliedert. Anders ist das beim epischen Spiel, das auf die strenge Bindung an den Problemunterbau verzichtet und sich lediglich der theatralischen Aufführungs-Technik bedient, um seine speziellen Anliegen sichtbar zu machen.

Grundsätzlich sind Formen wie das lyrische und epische Drama Mischungen verschiedener Kunstgattungen, deren Mischungsart und Mi-

[1]) Robert Petsch, Wesen und Formen des Dramas, Halle 1945.

schungsverhältnis einen starken ästhetischen Reiz ausüben kann. Grundbedingung für diese Mischformen im Drama bleibt in jedem Fall ihre theatralische und ihre dramatische Verankerung, d. h. ein lyrisches Drama kann sich nicht damit begnügen, dialogisch gefaßte Lyrik auf verschiedene Personen aufzuteilen und auf der Bühne aufführen zu lassen. Der Grundimpetus muß theatralisch-dramatischer Art sein und dieser kann dann, in lyrische Formen gekleidet, Geschehen in Erscheinung treten lassen. Das gleiche gilt für das epische Drama. Das epische Drama kann niemals aus dialogisierter Epik erwachsen. Von „dramatisierter Epik" oder einem „dramatisierten Roman" zu sprechen, ist — genau genommen — ein Nonsens, denn weder Epik noch Roman lassen sich „dramatisieren". Epik und Roman entwachsen einem anderen Grundimpetus als das Drama und gehorchen — entsprechend — anderen Gestaltungsgesetzen.

Das Drama geht von einem antinomischen „Vorgang" aus, den es auf der Bühne durch Handlungen vorzustellen gilt. Epik und Roman berichten von Taten und Zuständen, die keineswegs antinomischer Art sein müssen.

Wo eine Mischung der Gattungen von Epik und Dramatik vor sich geht, da kann es sich nicht um eine Angleichung der Grundanliegen beider Gattungen aneinander handeln, sondern nur darum, daß über den dramatischen Kern in das theatralische Handlungsgefüge Momente der epischen Technik soz. gestülpt werden, bzw. sich als Rahmenwerk um diesen dramatischen Kern ranken. Wenn aber das Bühnenwerk nur von irgendwelchen „Taten" und Vorkommnissen berichtet und diesen Bericht, durch Personen gestaltet und theatralisch ebenso gerecht wie wirksam aufführen läßt, dann entsteht das epische Spiel, aber kein Drama. Der epische Bericht von Taten, Dingen und Menschen, von Zuständen und Geschehnissen, genügt für das Drama nicht. Das Drama verlangt mehr als eine Umarbeitung des Erzählten in die Gestalt einer theatralischen Aufführung. Wohl kann ein dramatischer Vorgangsprozeß — aus Gründen einer bewußt gewollten ästhetischen und psychologischen Wirkung — in die Bericht- und Erzähltechnik der Epik „verkleidet" werden und sich als solche, episch verkleidete Dramatik auf der Bühne präsentieren. Nur in diesem Falle kann man von einem epischen Drama sprechen.

Das 20. Jh. bietet uns viele Beispiele für diese Art des epischen Dramas, freilich ebensoviele Beispiele für die Form des undramatischen, epischen Spiels, das durchaus theaterwirksam sein kann, wenn es den Gestaltungsgesetzen der Bühne Rechnung trägt. Hier soll vorwiegend vom epischen Drama gesprochen werden.

II. Die epische Technik in Drama und Spiel

Greift man nur einmal in das reich vorliegende Material, so stellt man gleich die verschiedensten Wege episierender Technik im Drama unserer Zeit fest:

a) der Rahmenerzähler tritt auf die Bühne;
b) das Drama ist in Stationen und Bilderfolgen gegliedert;
c) Rück- und Vorblendungstechnik;

d) Unterbrechung der Handlungseinheit durch aus der Rolle fallende, reflektive und kontemplative Partien, etwa Gespräche der Schauspieler über ihre Rollen.

a) Wilders „Our Town" z. B. läßt gleich zu Beginn den Spielleiter auftreten, der als Erzähler fungiert und erzählend in die Situation der kleinen Stadt einführt. Wie ein Marionettenspieler demonstriert hier der Spielleiter in der Entwicklung des Spiels durch seine Figuren das Berichtete. Dramatisch ist hier lediglich der Ansatz bei der Grundsituation des Menschen, die, aus dem Aspekt einer „existentiellen Frustration"[2]) gelöst und einer sinngebenden Perspektive anvertraut wird. Wilder nennt sein Werk bescheiden ein „Schauspiel" und erhebt nicht den Anspruch auf ein Drama.

Während Wilders Spielleiter das ganze Spiel hindurch ständig eingreift, und das Geschehen wie an Fäden auf die Bühne bringt, je nachdem er die Figuren und die Geschehnisse braucht, übernimmt in anderen Werken den epischen Part des Spielleiters der Rahmenerzähler, der etwa in das Licht der Rampe tritt und das Werk wie ein Geschichtenerzähler beginnt: Es war einmal —, oder: Wir befinden uns . . ., oder, wie im „Seidenen Schuh" von Claudel der Ansager: „Heften wir, wenn ich bitten darf, meine Brüder, den Blick auf jenen Punkt des Atlantischen Ozeans . . ."

b) Ein eindringliches Beispiel für ein episches, archaisch wirkendes Bühnenwerk in Stationen und Bildern ist Tennessee Williams' „Camino real", das seine Stationen wie Variationen ein und desselben Themas aufrollt: der Mensch zwischen idealer Traumwelt und Verzweiflung in der harten, unbarmherzigen Wirklichkeit. Jede Station bietet hier eine kleine Katastrophe für sich und das Mosaik des Ganzen bildet die Katastrophe des einsamen, verzweifelten Menschen, den hungert und dürstet nach dem Bruder, nach Liebe und Geborgenheit. Viele Menschen sind hier auf die Bühne gebracht und jeder einzelne bietet eine Variante des gleichen Themas: der Mensch in der harten Wirklichkeit. Den gleichen Bau eines epischen Bühnenwerkes in Bildern und Stationen gestaltet Peter Lotar im „Bild des Menschen", das von Szene zu Szene in eine andere Gefängniszelle führt und hier in Varianten „das Bild des Menschen" zeigt, der zum Tode verurteilt ist. Die rasch auf die Stunde des Todes zueilende Zeit steigert in Lotars Drama die Intensität der Bilder, die wechselseitig verschlungen werden. In „Camino real" gibt die Zeit keine Steigerungsakzente, die verzweifelten Menschen scheinen der Zeit enthoben und ganz dem Schrecken und Abgrund ihres Seinszustandes anheimgegeben. In diesem Werke von Williams geht es um das überwindende Akzeptieren der Wirklichkeit in ihrem Furchtbaren und Schrecklichen: ein wahrhaft dramatisches Anliegen, während Lotar nur schreckliches und bedauerliches Geschehen zeigt, mit Menschen, die sich in diesem Geschehen bewähren oder nicht bewähren. Das Geschehen bei Lotar ist nicht als notwendig gekennzeichnet: es zeigt unzulängliche Zustände

[2]) Dieser Terminus von Viktor Frankl trifft das Gemeinte.

und Menschen, deren Unzulänglichkeit angeklagt wird, die eigentlich und wesensmäßig nicht so sein dürften.

c) Die Einblendung in Bezug auf Vergangenes oder Zukünftiges bildet eine andere Form der epischen Technik im Drama. Das erste Bild zeigt die Katastrophe: einen Mord, eine gerichtliche Verurteilung, einen Lebensmüden mit Selbstmordplänen. Der Dramatiker stellt die Frage: wie kam es zu dieser Katastrophe? Und Bild für Bild geht er nun berichtend den Wurzeln nach, die zur Katastrophe führten, ja, mit Notwendigkeit führen mußten. Das letzte Bild zieht den Bogen zum Anfang und spricht das Schlußwort. Die Einblendung ist — formtechnisch gesehen — ein in lebende Szene umgesetzter Bericht, der Gewesenes in Erinnerung ruft, Gleichzeitiges nebenblendet oder Zukünftiges vorauszeigt. Die Einblendung kommentiert die Haupthandlung und bietet Schlüsselerklärungen für das Verhalten der Figuren, die im dramatischen Einsatz sind. Dabei kann — ohne undramatisch zu werden — das Ausmaß der Einblendungen ohne weiteres das der Haupthandlung überwiegen, wenn die nötigen Stützmotive von der Einblendung auf die Haupthandlung deuten. Das „Geschehen" kann sich durchaus auf die Einblendungen konzentrieren, wenn nur der dramatische Einsatz, das δρᾶν[3]), in der Haupthandlung liegt.

„Im Räderwerk" von Sartre, „Die Lerche" von Anouilh, „Die Ehe des Herrn Mississippi" von Dürrenmatt, — und viele andere moderne Werke bedienen sich dieser im 20. Jahrhundert beliebten Technik. Sie bildet — technisch gesehen — eine Verbindung des analytischen mit dem synthetischen Drama. Analytisch, da die Katastrophe im ersten Bild da ist und in der Folge eine Analyse erfährt, synthetisch in der Reihung der Bilder, deren jedes eine Stufe auf dem Entwicklungsweg des Geschehens zur Katastrophe hin bedeutet, ganz gleich, ob diese Reihung nach logischen oder alogischen, kausalen oder akausalen Gesichtspunkten, perspektivisch oder aperspektivisch vorgenommen wurde. Gelingt es dem Dramatiker, die Motive im antinomischen Vorgang zu verankern, die Folge des Geschehens in ihrer Notwendigkeit zu zeigen, die Unausweichlichkeit der Entscheidungen zum Ausdruck zu bringen und die dramatische Figur im freien Bekenntnis zu ihrem Schicksal zu zeigen, dann entsteht das echte, epische Drama aus dem Geflecht der eingeblendeten Bilder. Greift er aber nur Bilder aus der Geschichte einer Figur heraus, oder stellt er nur in den eingeblendeten Bildern interessante Situationen heraus, die den Charakter dieses Menschen erklären, dann zeigt sich der Werkverfasser nicht als Dramatiker sondern als Epiker. Ist sein Stück theatralisch wirksam, dann läßt man sich den Epiker auf der Bühne gefallen, ohne die eigentliche Erfüllung im dramatischen Bereich von ihm zu erwarten.

d) Eine in der Romantik schon angewandte und im 20. Jahrhundert seit Pirandello viel gebrauchte Form der epischen Technik des Dramas ist die der Handlungsunterbrechung durch den Diskurs der Schauspieler, die sich über ihre Rollen unterhalten. Fabbris „Prozeß Jesu" greift diese Technik auf, ebenso

[3]) Griech. δρᾶν = handeln, vgl. dazu Teil II.

Maxwell Anderson in seiner „Johanna aus Lothringen". Die Schauspieler geben ihre Rolle für einen kurzen Zeitraum auf und bewegen sich auf der Bühne als Privatpersonen; der Schauspieler X, die Schauspielerin Y, der Regisseur, der Bühneninspizient — usw. erscheinen auf der Bühne und tun so, als ob sie wirklich privat hier ständen und ihre eigenen Meinungen vorbrächten.

III. Die Unterbrechung der Haupthandlung durch lyrische und epische Partien

All diese Beispiele bringen ein kommentierendes Element in das Handlungsgefüge des Dramas. Der Ursprung dieses kommentierenden Momentes liegt im Epischen. Überlegungen, Reflexionen, Vergleiche, Interpretationen, Erklärungen — all diese Momente sind epischer Art — nicht ursprünglich dramatischer Herkunft. In der Antike übernahmen Chor und Boten lyrische und epische Partien des Dramas. Lyrische Ich-Formen ausgesungenen Lebensgefühls, epische Er-Formen berichtender Art (Teichoskopien) wurden im antiken Drama keineswegs störend im Handlungsgefüge der antithetischen Du-Form des Dramas angesehen und galten unter Umständen als besondere Verschönerungsarten — ja, in ihren Ausmaßen überwogen sie oft das reine Handlungsgeschehen. Dem Schauspieler kamen die lyrischen und epischen Partien oft zu Hilfe, da er sich während ihrer Dauer für eine neue Rolle umkleiden konnte. Dem Dichter gelang es, weit weg liegende Orte und Handlungen durch solche epische Botenberichte mit in das Drama einzubeziehen, ohne daß er einen Ortswechsel hätte stattfinden lassen müssen. Monologische Reflexionen bilden vielfach den Höhepunkt antiker Dramatik — formtechnisch sind diese lyrischer Art — aber in der Weise ihrer Verflechtung mit dem Problem sind sie oft die atmosphärisch dichtesten Träger dramatischer Akzente. Zur Erklärung der epischen und lyrischen Partien im antiken Drama müssen natürlich auch der Ursprungsort der antiken Dramatik, der Dithyrambos — und offen liegende Zusammenhänge zwischen antiker Epik und Dramatik herangezogen werden. Lyrik und Epik hatten ja schon Kulminationspunkte formaler Technik erreicht, als das Drama noch in den Kinderschuhen steckte. Wo aber lyrische und epische Formen im Drama der Antike verwendet werden, sind sie aufs dichteste angereichert mit dramatischen Motiv-Bezügen zum Problem. Sie haben also nicht nur theatertechnische Funktionen — wie die Überbrückung von Umkleidepausen, oder die Teichoskopie — sondern, darüber hinaus bilden sie, atmosphäre-ausstrahlend oder veranschaulichend, eindringliche Konzentrations- und Ver-„dichtungs"-punkte der Problem-Evidenz.

Lyrisch und episch ist in all diesen dramatischen Gestaltungen, vom Formtechnischen her gesehen, die Unterbrechung der dramatischen Du-Form (Handlungsgefüge) durch lyrische Ich-Formen (subjektiver Monolog) oder durch epische Er-Formen (objektiver Bericht, Erzählung). Im Drama freilich müssen diese lyrischen oder epischen Partien dramatisch „verankert" werden, d. h.

durch die Ankertaue und =Haken (Motive) mit dem dramatischen Unterbau (Problem) verbunden sein. Der Motivrhythmus bestimmt in kunstvoller Art das dramatische Spannungsmoment, auch wo weite Strecken lyrisch oder episch gestaltet sind.

Der Wechsel zwischen Du=Form, Ich=Form und Er=Form im dramatischen Darbietungsgefüge bietet ohne Zweifel einen großen ästhetischen Reiz, er bietet aber auch eine bemerkenswerte Klippe, denn er fordert vom Zuschauer, daß dieser verschiedene Bewußtseinsebenen einschaltet.

IV. Aktivierung verschiedener Bewußtseinsebenen im Zuschauer

1. Der Zuschauer erlebt unmittelbar, soz. als Miteinbezogener, die dar=gestellte Handlung auf der Bühne. Einfühlend tritt er in den Aktionsbereich der Bühne ein. Auf ästhetischer Kontaktebene erlebt er das Vorgeführte als Spielrealität. Gefühle von Trauer oder Freude, Empfindungen von Häßlichem und Schönem, geistige Verstehensvorgänge und Entscheidungen werden in ihm ausgelöst im Wirkungsbereich der absoluten Illusionierung.

2. Lyrische Partien mit ihren besonderen ästhetischen Wirkungsfunktionen unterbrechen, — wenn sie in das Drama eingeschoben sind — diesen illusionie=renden Erlebnisstrom. Der Zuschauer wendet seine Aufmerksamkeit der poeti=schen Leuchtkraft des Wortes oder des Liedes, des Monologes mit seinen reflek=tiven Zügen, er wendet sie dem musikalischen Rhythmus gebundener Rede mit seiner verdichteten Atmosphäre zu und empfindet das Eigengesetzliche der lyrischen Partien besonders stark, wenn dicht daneben, hart im Raum sich stoßend, ein Handlungsgefüge mit Anspruch auf Illusionierung des Zuschau=ers sich ausbreitet. Auch diese illusionsstrebigen Teile können dabei in gebun=dener Rede gestaltet sein, heben sich aber von den rein lyrischen Partien durch den Wechsel des Rhythmus ab. Die lyrischen Partien in Versform bringen das Eigengesetzliche der Wirkungsfunktion — jenseits des illusionierenden Erleb=nisstromes — am stärksten zum Ausdruck. Garcia Lorcas und Christopher Frys Werke bilden in ihren sehr differenten sprach=ästhetischen Bewältigungen und Anwendungen lyrischer Formen zur Gestaltung dramatischer Probleme auf=schlußreiche Beispiele. Im Zuschauer entsteht während der rein lyrischen Par=tien ein Zustand ästhetischer Ruhe, der untergründig umspielt wird vom Motiv=spannungselement des dramatischen Bewußtseins. In den illusionierenden Par=tien aber herrscht die dramatische Bewegtheit im Zuschauer vor. Verweilend kontemplativ widmet sich der Zuschauer dem Problem in den rein lyrischen Teilen, die meist Nebenfiguren anvertraut werden[4]) und nur in Augenblicken höchster Verdichtung von den Hauptfiguren getragen werden[5]). Dieser Wechsel im Zuschauer von ästhetischer Ruhe und dramatischer Bewegtheit kennzeichnet

[4]) Z. B. Wiegenlied, Hochzeitslied und Spinnerinnenlied, Mondlied, Trauerlyrik der Frauen, Bettlerinnenlied in Garcia Lorcas „Bluthochzeit".

[5]) Braut und Leonardo auf der Flucht, in demselben Werk.

die Wirkungsfunktion des lyrischen Dramas und hebt die Eigengesetzlichkeit dieser Gattung gegenüber dem klassischen Handlungsdrama und gegenüber dem epischen Drama deutlich hervor.

Interessant ist in dieser Hinsicht der Wandel der Zeitbehandlung im modernen lyrischen Drama. Die lyrischen Partien vollziehen sich — gemäß dem Gattungscharakter des Lyrischen —, dort wo sie abgesetzt sind von den Handlungspartien — im Gegenwärtigen, das nicht historisch und zeitgebunden aufgefaßt ist: sie lösen aus dem realen historischen illusionierten Zeitbezug und führen den Zuschauer in Stimmungen zeitungebundener Gegenwart und Immer-Gültigkeit. Das bedeutete für das frühere lyrische Drama Zeitbruchstellen[6]), die die Aufmerksamkeit vom akuten Geschehen ablenkten und zum Ewig-Wirkenden wiesen. Unmittelbar und hart waren in der Technik des Aufeinanderfolgens im Barock oft Handlungsgeschehen und lyrische Einlagen gestaltet. Shakespeare dagegen liebte die verfließenden Konturen beider Hemisphären, so daß das Lyrische nicht als Einlage wirkte, sondern wie ein Schein, wie ein Strahl, der seine Lichter aus der Ewigkeit auf das Akut-Geschehende warf.

Mit diesen shakespearehaften, weicheren Konturen der Zeitbruchstellen arbeitete meist das moderne lyrische Drama, so daß vom Zuschauer einerseits der Wechsel des psychischen Standortes verlangt wird (Handlungs-Du, Lyrik-Ich), anderseits aber gleitet der Zuschauer unmerklich über die Zeitbruchstellen hinweg, dies umso unmerklicher, wenn das Geschehen selbst schon in jener „Poetic Reality" (Christopher Fry), jener poetischen Realität spielt, die die Atmosphäre des Immer-wieder-Geschehenden, des Nicht-historisch-Gebundenen, des Zeitlosen und Typisch-Menschlichen verbreitet. Der Sprung des symbolgestalteten Jederzeit zum lyrisch Zeitlos-Gegenwärtigen ist sehr viel kleiner als der vom Historisch-Festgelegten zur lyrischen „Einlage".

3. Viel abrupter und anspruchsvoller sind die Zeitbruchstellen im epischen Drama der Gegenwart, wie ja überhaupt ganz besonders deutlich die Eigengesetzlichkeit ästhetischer Wirkungsfunktionen des Epischen bei seiner Verwendung im dramatischen Gefüge hervortritt. Die Umstellung von der Handlungs-Du-Form zur berichtenden, demonstrierenden oder interpretierenden Er-Form reißt den Zuschauer jäh aus dem illusionierenden Erlebnisstrom und macht ihm das Als-ob des Spiels bewußt. Die Illusion des Spiels wird gestört, der Zuschauer wird nicht kontinuierlich einbezogen in den Aktionsbereich der Spielrealität, er wird vielmehr von der Spielrealität zeitweise distanziert, in seine Rolle als Zuschauer jenseits der Rampe zurückverwiesen. Ein ständiges Wechseln des psychischen Erlebnis-Standortes beim Zuschauer ist die Folge: einbezogenes Miterleben und Distanziert-werden lösen einander ab. Das epische Drama verlangt vom Zuschauer die Aktivierung von zwei verschiedenen ästhetischen Bewußtseinsebenen.

[6]) Z. B. die lyrischen „Reyen" des Barockdramas, Balletteinlagen, lyrische Monologe bei Shakespeare.

V. Die psychische Konstellation des Publikums

Diese unter Umständen sehr reizvollen, manchmal aber auch aufreizenden ästhetischen und psychischen Wirkungen, die von einem solchen Doppel= und Wechselspiel ausgehen, sind sehr typisch für das 20. Jahrhundert und werden sicherlich nicht aus Laune von den Dichtern unserer Zeit gestaltet. Aber sie haben mehrere Seiten:

1. Diese dramaturgische Technik einer radikalen Störung des unmittelbaren und ganzheitlichen Erlebnisstromes im Zuschauer desillusioniert diesen oft in demselben Maße wie sie ihm eine neue Illusion vermittelt: aktiver und kritischer Betrachter und Beurteiler eines Geschehens zu sein, etwa wie die Schöffen an einem Gerichtsprozeß teilzunehmen. Diese „Aktivität" ist ein zweischneidiges Schwert. Ihre Erregung entpuppt sich häufig als eine raffinierte, manchmal peinlich wirkende Schmeichelei.

2. Der kommentierende Faktor (Spielleiter, Ansager usw.) wird nicht selten als ärgerlich empfunden, als Eingriff in den Persönlichkeitsanspruch des Zu=schauers, der sich dagegen wehrt, seine Suppe von den Kommentatoren ein=gelöffelt zu bekommen, statt daß man ihm selbst das Sich=Einverleiben der Nahrung überläßt. Didaktik oder Tendenz in den Kommentaren verstärken dieses Verstimmtsein, sie haben nichts mehr mit Kunst zu tun. Nur wo der epische Kommentator dramaturgisch als reines Kunstmittel eingeschaltet wird, das den Persönlichkeitsbereich nicht im Sinne einer Urteilsdirektive antastet, ist er künstlerisch gerechtfertigt. Das Drama will nicht lehren, sondern erleben lassen.

3. Der Dichter kann auf dem Standpunkt stehen: das dramatische Geschehen auf der Bühne solle aus dem Gespräch mit dem Zuschauer hervorwachsen. Das Gespräch und die Diskussion haben große Qualitäten für die Verständi=gung der Menschen untereinander. Diktatorische Gemeinschafts= und Gesell=schaftsgefüge lehnen sie ab, demokratisch fördern sie. Eine Gefahr für die Bühne ist das bedeutsam sich gebende Geschwätz, das wiederum eine nicht zu unterschätzende Quelle der Verstimmung im Zuschauer bildet.

4. Der Zuschauer wird nicht dem ganzheitlichen Erlebnisstrom überlassen, er wird vielmehr daraus gelöst mit dem Ziel der Distanzierung vom Geschehen zu Gunsten einer psychischen Entspannung. Wie der Hans=Wurst im Barock=theater als Entspannungsmoment gegenüber den Erschütterungen der Haupt= und Staatsaktionen eingesetzt wurde, so geschieht das gleiche mit der Ein=führung der epischen Technik in das Drama, mit dem Wechsel von Handlungs= und Erzählebene. Scheu vor allzu großer innerer Erschütterung einerseits, vor hemmungsloser Erlebnishingabe andererseits mögen hier am Werke sein, das Spiel in verschiedenen Ebenen der ästhetischen Realität zu bevorzugen. Das braucht keine Tendenz zur Oberfläche und Leichtfertigkeit, keine Scheu=klappenhaltung zu sein. Es ist vielmehr in unserem Jahrhundert des leid=gesättigten Lebens und tiefer Erschütterungen eine Art von Selbstschutz des Menschen. Auch muß der Kunstgenuß als solcher ja gesichert sein. Tragödien,

die eine absolute Illusionierung des Zuschauers erstreben, setzen stärkere Nerven voraus, als sie in unserem Jahrhundert, das sich selbst als nervös empfindet, anzutreffen sind. Das gilt bemerkenswerterweise auch für die amerikanische Dramatik, in der fast ausschließlich das epische Drama gepflegt wird. Nur sind die psychischen Voraussetzungen des Zuschauers hier anders gelagert. Hier wächst die Nervosität nicht aus den unmittelbaren Kriegserschütterungen und den „Entlastungskrisen" der Nachkriegszeit, wie sie für den europäischen Kontinent bezeichnend waren und sind, sondern aus einer Neurosenaffektion, mit der gerade satte und befriedete Länder häufig aufwarten. Auch — und fast ausschließlich — wird in der amerikanischen Dramatik die epische Technik als psychisches Entlastungselement eingeschaltet.

5. Vom formalästhetischen Gesichtspunkt aus bildet die Mischung epischer und dramatischer Züge einen besonderen Reiz. Wie im lyrischen Drama so bietet auch im epischen Drama das epische Verweilen an bestimmten Punkten, das Aufblenden in sich geschlossener Bilder einen reizvollen Kontrast zu dem vorwärts eilenden Sturz der dramatischen Umschläglichkeit der Handlung. Antithetisch durchdringt mit seinen Motiven das Problem in rhythmischem Wechsel die epischen und die auf dramatische Handlung gestellten Partien und bildet so die Einheit dieser Mischform.

6. Die Zeitbruchstellen liegen auf der Hand: Es wechseln dramatische Handlungszeit und Erzählzeit (Kommentare, Interpretationen, Berichte, Erzähltes, objektiv Betrachtetes):

a) Der Erzähler tritt auf und berichtet als Gegenwärtiger von einem Geschehen, das sich irgendwo abspielt, abgespielt hat oder abspielen wird.
b) Die Spielhandlung setzt mit eigenem Zeit- und Raumanspruch ein. Der Erzähler steht im Zeit- und Ortsgefüge des Publikums. Das Handlungsspiel hat sein eigenes Raum- und Zeitgefüge. Oder:
a) Die Haupthandlung setzt ein,
b) Die Interpretationsszenen werden eingeschaltet mit eigenem Raum- und Zeitanspruch.

Die Lage der psychischen Konstellation des Zuschauers spielt eine große Rolle für die technische Anlage und Gestaltung des Dramas. In unserem Jahrhundert ist sie sicherlich einer der Hauptfaktoren, die zur Formung des epischen Dramas führen.

B. PROBLEM- UND FORMZUSAMMENHÄNGE

I. Das Drama im Klima seiner Entstehungszeit

Jedes Drama ruht mit seiner Formtechnik und seiner Problemgestaltung in der Zeit, im Klima seines Jahrhunderts. So wie das Klima einer Pflanze gut tut oder ihr schadet, so geschieht es auch dem Drama. Das Klima aber ist nicht der Schöpfer einer Pflanze, es fördert oder hindert nur ihren Wuchs, läßt diese Arten gedeihen und jene Arten verkümmern. Das Klima unseres Jahrhunderts fördert das epische Drama.

Das epische Drama abzulehnen, weil es dem Kanon der klassischen Regeln nicht entspricht, hieße, den organischen Wuchs dieses Gebildes verkennen. Das Drama kat'exochen gibt es nicht, so wie man nach der Urpflanze vergeblich sucht.

Unsere Frage nach dem Drama in unserer Zeit kann nicht lauten: genügt unser neues Dramenschaffen den als geltend angesehenen Gesetzen des klassischen oder des antiken Dramas, genügt es einer theoretischen Idealforderung, die bisher irgendwann einmal aufgestellt wurde und Ansehen errang?

Sie muß vielmehr lauten: Ist unser dramatisches Schaffen theatralisch? Und die zweite Frage muß dann lauten: welche Formen entwickelt unser dramatisches Schaffen im Klima unserer Zeit? Die Antworten wurden für die Formtechnik des Dramas schon vorweggenommen.

Diese beiden Fragen gelten aber nicht nur für das reine Formale, also für den Bau und die Technik, die Handlungsführung, den Aufbau der Akte oder Szenen, die Personenführung, den Duktus des Dialogs, für die ästhetischen Realitätsebenen, für Art und Rhythmus der Motivverknüpfung usw., sondern sie gelten ebenso für Bau und Technik der inneren Struktur des Dramas, das heißt für die Auswahl und Behandlung des Problems.

Auch hier müssen wir fragen:

1. Sind die Fragen und Probleme unseres dramatischen Schaffens theatralisch, das heißt, sind sie dem Theater gemäß? Oder geht es hier um Fragen und Probleme, die auf Lehrkanzeln, politische Podien, auf Konzilien gehören? Geht es um Fragen, um Darstellungen, die — dichterisch behandelt — in den Kompetenzkreis des Theaters fallen, oder wären eigentlich andere literarische Formen — wie der Roman, das Essay, die Novelle — besser geeignet, den Stoff zu fassen? Das erste Kriterium für die Beurteilung einer Frage oder eines Problems bei seiner Gestaltung im Drama kann nur aus dem Abwägen der Eignung für das Theater erwachsen.

2. An die Problembehandlung muß die gleiche Frage gestellt werden wie an die Formbehandlung: Welche Probleme enthüllt und entwickelt unser dramatisches Schaffen im Klima unserer Zeit?

3. Hier soll speziell die Frage aufgeworfen werden, ob die Problemstellung die Form des Dramas beeinflußt, ob Problem und Form einander korrespondieren.

Unter Vernachlässigung der ersten Frage, die an einzelnen Fällen geprüft und entschieden werden muß, wollen wir uns der zweiten generellen Frage zuwenden.

Betrachtet man die Problemlage des Dramas im 20. Jahrhundert, so wird auch hier sehr deutlich das eigene Klima unseres Saeculums erkennbar. Es unterscheidet sich eindeutig von dem des 18. und 19. Jahrhunderts.

Schiller sah in der Bühne eine moralische Anstalt. Lessing wandte seine Aufmerksamkeit dem moralischen Kosmos zu, dem guten oder bösen Verhalten der Menschen, der Erziehung des Menschengeschlechts. Er holte seine Maßstäbe aus der Wertwelt der Humanitas und huldigte dem Goetheschen

Satz: edel sei der Mensch, hilfreich und gut. Daneben bricht schon das soziale Problem-Klima auf: Lessings eigene „Emilia Galotti", Lenz' „Hofmeister" und „Soldaten", Beaumarchais' Lustspiel „Figaros Hochzeit", Schillers „Kabale und Liebe", sie wirken weit hinein in das 19. Jahrhundert, in dem die Behandlung der Sozialfragen im Drama stets neue Wendungen erfährt. Büchners „Wozzek", Hebbels „Agnes Bernauer" greifen die Sozialfrage in einer Verankerung tiefster menschlicher Schichten auf. Das mittlere 19. Jahrhundert beleuchtet die morbiden Erscheinungsformen im neuen Gesellschaftsgefüge: die Großstadtbevölkerung mit ihrem gefährdeten Leben bietet reiche Nahrung (Alexander Dumas' „Cameliendame" z. B.). Gesellschaftsfragen, die Lebenslüge, die Frauenemanzipation, (Ibsen), Arbeiterfragen (Hauptmanns „Weber") — diese Vorwürfe alle bilden eigenartige Facetten der Sozialproblematik. Es ging um das äußere „Wie" des Lebens.

Der Naturalismus bringt eine Wendung zum Menschen. Psychologische Fragen werden vordringlich. Wie kommt Thérèse Raquin zu ihrem Verhalten — fragt Zolà — und untersucht das Milieu und die Erbanlagen seiner Figur.

In unserem Jahrhundert aber ist das Klima des Dramas bestimmt durch die Frage nach dem Was des zwiespältigen Lebens und, daran anschließend, nach dem inneren Wie der Bewältigung desselben.

Diese Frage nach dem Was des zwiespältigen Lebens wurde freilich auch schon im 18. und 19. Jh. hier und da im Drama gestellt. Was ist das Leben? Was ist der Mensch? Wie kann er sich zurechtfinden in diesem Was des zwiespältigen Seins, in dem es immer zwei Seiten gibt, die sich gleichberechtigt und konfliktbringend einander gegenüberstehen? Goethe greift diese Frage auf im „Faust", Grillparzer behandelt nicht die Lebenslüge in „Weh, dem, der lügt", vielmehr beleuchtet er die Frage der Existenzmöglichkeit am Beispiel der Wahrheit und der Lüge. Hebbels „Gyges und sein Ring" fragt nach der Stellung des Menschen gegenüber den übermenschlichen Mächten, „Herodes und Mariamne" und „Judith" begreifen den bedeutenden Menschen in seiner notwendig tragischen historischen Situation, an der Schwelle zweier Zeitalter, die des Menschen und seines Unterganges bedürfen, um die Wende zu erfahren. „Was ist der Mensch"? fragt der faustische Peer Gynt, der zwischen Lüge, Wahn und Wirklichkeit durch die Existenz abenteuert und dem — wie Faust — die reine Kraft der Frau Erlösung verheißt. Strindbergs „Nach Damaskus" ist ein Drama des Gewissens und des Widersachers im Menschen selbst.

All diese Dramen fragen nach dem Was des Lebens. Sie ruhen im Klima der Existenzproblematik des Menschen und bemühen sich um das schon die Antike beherrschende Anliegen des Dramatikers: Wege und Weisen zu zeigen, die Existenz trotz allem unbegreiflich Widersprüchlichen zu akzeptieren, und mit ihr fertig zu werden, ohne Resignation und ohne Verzweiflung.

Im 20. Jh. verdichtet sich die Frage nach den Voraussetzungen, Bedingungen und Möglichkeiten dieses Akzeptierens und Bewältigens in dem Maße wie die Naturwissenschaften den Menschen als ein unfreies Glied eines Naturmechanis-

mus begreifen wollen. Das grobe Netz der Milieutheorie und der Vererbungstheorie des ausgehenden 19. Jhs., wurde in feineren Schlingen geknüpft durch die Psychoanalyse, die die unbewußten Zwangskomplexe in neuen Bereichen des A-Logischen und scheinbar Akausalen einbezogen. Bilder psychischer Verhaltensweisen traten im Zuge dieser Entwicklung vielfach auf die Bühne und beanspruchten den Platz des echten Dramas. Auf der anderen Seite aber wurde sich die echte Dramatik immer mehr ihres Grundanliegens bewußt: den das Sein und sich selbst akzeptierenden Menschen zu zeigen, der in den Konflikt der Gegensatzstruktur geraten ist. Dem Zwang (des Schicksals) der Seinsbedingungen wird die Freiheit der Haltung entgegengestellt — das Gesicht des Menschen wird enthüllt. Eine Folge psychologischer Studien, in aufgeführte Bilder aufgelöst, kann diesem Gestaltungswillen nicht genügen. Dem wirklichen Dramatiker wird das Gesicht des Menschen zum dramatischen Erlebnis. Das „Gesicht" ist ja mehr als eine Vielzahl von Muskeln und Sinnesorganen, die mechanisch reagieren können, als eine Haut, die äußerlich verletzlich ist, als eine Form, die die akzidentiellen Merkmale der Spezies Homo trägt. Das Gesicht des Menschen ist zugleich auch Spiegel der seelischen Erfahrungen und der geistigen Entscheidungen. So wird das Gesicht des Menschen, dessen Ergründung dem 20. Jh. am Herzen liegt, als eine Art Konzentrationspunkt begriffen, an dem — aus dem Wesenhaft-Menschlichen geformt, das Dramatische (im tragischen und komischen Bereich) Gestalt gewinnen kann. In so gegensätzlichen Werken wie Barlachs „Der blaue Boll" und Kaisers „Bürger von Calais", wie Sartres „Teufel und der liebe Gott" und Eliots „Mord im Dom", wie Lotars „Bild des Menschen" und Cocteaus „Orphée", wie Camus' „Belagerungszustand" und Becketts Burleske „Wir warten auf Godot", wie Christopher Frys „Ein Phönix zu viel" und Claudels „Bürge" und in vielen anderen Dramen unserer Zeit geht es immer wieder um dieses Gesicht des Menschen, das meist von tiefer Leiderfahrung berichtet und gleichzeitig um die Leidbewältigung bemüht ist.

II. Die Grenzsituationen

Bemerkenswert ist, daß viele dieser Dramen in Situationen und an Orten gestaltet werden, die die Philosophie unserer Zeit als „Grenzsituationen" bezeichnet. Jaspers und Heidegger haben ihre Seinsphilosophie durch ein Rückgreifen auf diese Grenzsituationen gestützt, von denen sie glauben, daß in ihnen Existenz erfahrbar ist. Stunden letzter Not, des Leides, der Angst, der Sorge, vorzüglich des drohenden Todes vermitteln eine auf das Wesenhafte gerichtete Existenzerfahrung. Diese Anschauungen der Philosophen sind im Klima unserer Zeit allgemein und heimisch geworden und die Dichter siedeln ihre Dramen an diesen populär gewordenen Plätzen an.

So spielen viele unserer Dramen im Niemandsland zwischen Nichts und Sein, zwischen Tod und Leben, zwischen Diesseits und Jenseits — je nach Temperament und Phantasie des Dichters. Sartres „Hinter verschlossenen Türen"

(Grenzsituation des Todes), Cocteaus „Orphée" (Jenseits und Diesseits mit Spiegelmotiv), Anouilhs „Eurydice", Tennessee Williams „Camino real" (Grenzsituation der Verzweiflung), Camus' „Belagerungszustand" (Ausnahmezustand der Pest), Vanes „Überfahrt", Freibergs „Kleines Weltwirtshaus" und viele andere Werke zeigen Menschen des Seins außerhalb oder an der Grenze des Seins, um von hier aus zu einer neuen Bewertung des Seins zu gelangen. Oft wird das Verhalten des Menschen angesichts des sicheren Todes vorgeführt — um das Gesicht des Menschen zu entdecken, um ihm die Masken der Lebenskonventionen abzureißen und das Leben hinter der Maske sichtbar zu machen.

Die Masken der Konventionen, der Gewohnheiten, sollen gelüftet werden. Das ganze 20. Jahrhundert ist durch dieses Maskenbewußtsein gekennzeichnet. Während aber der Impressionismus den Reiz dieses Maskenspiels liebt und gestaltet, entreißt der Expressionismus dem Menschen schon diese Masken, um hinter der erschreckenden Gewohnheit und dumpfen Konvention das Herz des Menschen mit seiner großen Sehnsucht nach Gott, in seiner tiefen Einsamkeit zu zeigen. Mit brutaler Hand entlarvt die Neue Sachlichkeit die niedrigsten Instinkte des Menschen, zeigt nicht sein Göttliches, sondern sein Tierisches. Die Gegenwartsdramatik geht weder in dieser noch in jener Richtung — sie zeigt den Menschen das Wesentliche seines Gesichtes, das sich im Augenblick der dramatischen Entscheidung als menschliches Antlitz enthüllt.

Christopher Fry sprach 1950 im Third Programm der B. B. C. über den Begriff der Neuen Realität, um die es dem heutigen Dichter gehe[7]). Walter Feichtner gibt die Gedankengänge dieses Vortrages in seiner Dissertation über „Das Wiederaufleben des englischen Versdramas im 20. Jhdt."[8]) wieder:

„Nach Fry läge die Tragik des Menschen — unsere ‚dramatische Situation', der wir alle nicht entgehen könnten — darin, daß der Mensch nicht wüßte, welche Stellung er im Kosmos einnehme. Wir wüßten nicht, ob wir sterblich oder unsterblich seien und wie stark auch unser religiöser Glaube sei, wie eng wir uns auch an die Fersen der fortschreitenden modernen Wissenschaft hefteten oder uns unter den Sternen des Mystizismus bewegten, den Sinn der Phantastik unserer Existenz könnten wir nicht erfassen. Wir gewöhnen uns an diese Situation, meint Fry. Wenn wir jedoch Gewohnheit und Konvention abschütteln könnten und zur Erde herniedersteigen ohne jede Ahnung, was uns dort erwartet, dann glichen wir dem alten Weib im Tiergarten, das vor den Tieren fremder Erdteile steht und den Augen nicht glauben kann. — Fry versucht zuerst in seiner Skepsis jedes existenzielle Wissen abzustreifen. Er weiß, daß dies nahezu unmöglich ist, er versucht es dennoch. Der einzige Begriff, der ihm dann noch bleibt, ist das ‚Nichts', das ‚Nicht-Sein' und das ‚Nie-Gewesen-Sein', ohne jede Form und Inhalt. Nun kehrt er zur Existenz zurück und das erste, das er erlebt, wenn er als Mensch auf die Welt kommt, ist seine Hand, die vor ihm auf dem Tisch liegt. Diese erste Berührung mit der Hand ist für ihn schon dramatischer als ‚Hamlet'. All die anderen Geschehnisse und tausenderlei Dinge der Welt werden wir nicht gewahr, denn nur ganz wenig können wir auf einmal erfassen — we are no more than partly aware of a little at a time —. Die Realität ist unglaublich, sie gleicht einem Wirbelwind — reality is a whirlwind — und was wir ‚Realität' nennen, ist ein

[7]) Abgedruckt in "The Listener", 23. Februar 1950, S. 331: The Contemporary Theatre — A Playwright Speaks.

[8]) Wien 1951, S. 81.

surface reality — pflegte man mindestens während der letzten siebzig Jahre auf falscher Gott, das abgestumpfte Auge der Gewohnheit. — Diese ‚Oberflächenrealität' — dem englischen Theater, meint Fry. Man stellte vier Wände auf die Bühne. Raum und Zeit im Sinne der Ewigkeit, der Zeitlosigkeit wurden ausgewischt. Man sprach nur mehr von "dinner=time" "early=the=same=evening" usw. In der Sprache und besonders im Dialog suchte man nach dieser ‚Oberflächenrealität', kam daher über eine billige Wirklichkeitsnachahmung nicht hinaus, man klirrte nur im Ton der Frühstückstassen und empfand dabei das Gefühl der Geborgen= heit. Nach Fry ist die größere Realität das Gegenteil: das Nicht=Geborgensein, wie wir es im Leben immer wieder erfahren. Wenn wir einmal zugeben, daß wir splitternackt in diese uns unverständlich erscheinende Welt unnatürlichster Phäno= mene geboren wurden, dann wissen wir wie ‚verloren', ‚bestürzt' und ‚wunder= lich' wir Menschen auf dieser Welt sind. Diese Sphäre der Realität fällt in den Bereich der Dichtung, sagt Fry."

Fry spricht hier sehr klar aus, was die ganze moderne Dramatik bewegt: das Fortreißen der Masken, die aus Konvention und Gewohnheit kommen, das Neuentdecken der Existenz aus der Perspektive des Nichtgewohnten, des Un= gewöhnlichen, wie es die Grenzsituationen bieten.

III. Die dramatische Sichtung des Seins

Der Dramatiker muß aber noch einen Schritt weiter gehen. Wenn ihm auch — zurückkehrend aus dem Nichts — das Entdecken der Hand auf dem Schreibtisch dramatischer ist als „Hamlet", so genügt diese Entdeckung der Hand nicht als dramatischer Vorwurf. Ist diese Entdeckung des Wesentlichen im Menschen und Leben an sich schon dramatisch, d. h. für das Theater geeignet, ein dramatisch=theatralischer Vorwurf? Nein, hier ist erst die Vorstufe zum dramati= schen Vorwurf erreicht: ein Erkenntnisvorgang, der sich auf das Gefühl aus= wirkt und Stimmungswerte anreichert: Einsamkeit, Verlorenheit, Verwunde= rung, Bestürztheit, ein Erkenntnisvorgang, dem sich ästhetische Akzente an= heften: Empfinden der Schönheit des Seins, der Häßlichkeit des Seins — und daraus entstehende Lust= oder Unlustgefühle. Wann wird dieser Existenzer= gründungsvorgang für das Drama geeignet? Wenn er in seiner Blickrichtung und Seinserfahrung aus einer dramatischen Grundeinstellung heraus auf das Problem gerichtet ist, wenn sich ihm das Entdeckte in seinem An=sich=sein oder in seiner Erscheinung als einem antinomischen Kräftespiel zugehörig er= weist. Jedes Drama kann nur einem solchen, konfliktbedingenden Problem= unterbau, dem Boden eines solchen antinomischen Kräftespiels entwachsen. Erst dann wird die Entdeckung der neuen Realität, der wesentlichen Wirklich= keit dramatisch. Es geht also im echten Drama nicht um die Existenzerkennt= nis und =Einsicht an sich, sondern um die Erkenntnis und Einsicht in eine antinomisch strukturierte Existenz, denn erst diese bietet den Boden für das dramatische Agens. Viele gut gebaute Theaterstücke (Schauspiele) begnügen sich mit der Interpretation und Demonstrierung von Seinsweisen und Charak= teren und können so durchaus das Sein entdecken, wie Christopher Fry seine Hand auf dem Schreibtisch verwundert und bestürzt entdeckt. Dürrenmatt

demaskiert das Leben im „Besuch einer alten Tante" mit provokatorisch wirksamen Mitteln auf diese Weise. Brecht führt seine V-Effekte zu diesem Zweck ein. Diese Werke sind theatralisch, ohne im strengen Sinne dramatisch zu sein. Sie führen Existenzen und Existenz vor, ohne die Handlung vom steilförmigen Problemvorgang aus dramatisch zu spannen. Das Vorgeführte entspringt keiner Notwendigkeit und Unausweichlichkeit, im Gegenteil, all das, was hier geschieht, wäre vermeidbar, wenn nicht die Menschen versagten. Mit dem „Versagen" aber hat das Drama nichts zu tun. So werden die Schriftsteller hier zum öffenlichen Ankläger von Mißständen, und öffnen die durch Gewohnheit und Bequemlichkeit für diese Mißstände blind gewordenen Augen der Menschen durch provozierende, bloße Effektmittel. Damit soll nichts gegen das Provokatorische gesagt sein.

Man muß klar unterscheiden: Das Drama führt Menschen vor, die angesichts existenzbedingender und existenzbedingter, angstvoll empfundener Gegensätze sich zu verhalten, zu entscheiden und zu handeln haben. Das Stück (Schauspiel) zeigt Konflikte des Lebens, die nicht notwendig zum wesenhaften Sein der Existenz gehören, die in diesem Falle einmal so sind, an sich aber auch anders sein könnten.

Das epische Drama ist ein Drama mit epischen Formtendenzen. Das epische Stück (Schauspiel) bringt Geschehnisse und Menschen ohne dramatischen Kausalnexus auf die Bühne. Der dramatische Kausalnexus ist an die Kennzeichnung des antinomischen Kräftespiels im Sein gebunden und bemüht sich, Notwendigkeit und Freiheit im Verhalten der Menschen zur Identität zu bringen. Einen Grenzfall gibt es, in dem aus dem Stück ein wirkliches Drama werden kann: wenn der Zufall als existenztypisches Geschehen eingesetzt wird. Der Zufall kann in diesem Fall als dramatisches Gesetz auftreten. Dieser existenztypische Zufall wird von alters her — und auch im 20. Jhdt. — gern in der Komödie verwendet. Als Existenzironie bewegt er sich im 20. Jh. über Abgründen.

Es geht also im modernen Drama nicht um die Existenzerhellung an sich, sondern um das Erhellen einer antinomisch begriffenen Existenz und das Sich-Verhalten der Menschen in ihr. Die epische Form des Dramas ist dann nicht als Bericht über den Menschen, als Erzählung vom Menschen aufzufassen, sondern als eine mit episch-dramatischen Formmitteln (Variationen, Stufen, Rückblendungen, Reflexionen, Mischtechnik des ästhetischen Realitätsbewußtseins usw.) durchgeführte Darstellung des Menschen in seiner aus einem antinomischen Kräftespiel sich entfaltenden Seinsweise.

IV. Ontologische Aspekte

Die neue Art der epischen Dramatik, die antinomisch bedingte Seinsweisen interpretieren will, lebt aus ontologisch eingestellten Blickrichtungen intellektueller und gefühlsmäßiger Prägung. Die Grenzsituation nicht nur als Raumbestimmung (Irgendwo-Nirgendwo, die Welt, die Unterwelt, das Spiel auf dem

Charonsnachen, der Ort an der Grenze des Seins, usw.), sondern auch als Zeitbestimmung ordnet sich dieser ontologischen Blickrichtung unter. Die Stücke spielen „zu jeder Zeit", Zeit ungewiß, zeitlos, im Angesicht der Ewigkeit. Das Relativitätserlebnis von Raum und Zeit ist populär geworden. Es macht auch dem mit Relativitätstheorien unvertrauten Besucher keinerlei Schwierigkeit, retrospektiv verlaufende Zeitgestaltungen zu erfassen, ja, irrationale Zeitverkehrungen zu akzeptieren. Die alten Regeln von Einheit der Zeit und des Ortes haben ihre Gültigkeit verloren, wo Zeit und Raum als relative Größen empfunden werden. Die Forderung nach Einheit der Handlung wird durch die neue nach Einheit des Problems ersetzt. Diesem einen Grundgesetz gehorcht auch das epische Drama, das mit Raum, Zeit und Handlung sehr frei operiert, ja, das „provokatorisch" die Einheit von Raum, Zeit und Handlung zerstört, um sich seinem eigentlichen Anliegen, dem Sichtbarmachen des Problems, widmen zu können.

Der Zerstörung der Handlungseinheit parallel geht folgerichtig auch eine Durchlöcherung der logischen Kausalität. Der Kausalitätsnexus wird direkt an den „Vorgang" gebunden und läßt einem a-logischen Handlungsgefüge ebenso freien Spielraum wie er der Raum- und Zeitbehandlung a-perspektivische Gestaltung einräumt.

Damit gewinnt das moderne epische Drama (ebenso wie das lyrische) einen archaischen Charakter, parallel den bildenden Künsten unserer Zeit. Archaische Kunstformen verzichten auf das Zeigen organischer Gebilde. Die lösen das Ganze gern in Einzelheiten auf, empfinden es als Addition seiner Glieder und Teile, sodaß der Eindruck des A-Perspektivischen, A-Logischen und A-Kausalen entsteht. Hermann Fränkel untersuchte schon 1924[9]) den archaischen Stil des Satzbaues und kam zu dem Ergebnis, daß archaischer Satzbau die Glieder in Form einer Kette aneinanderreihe, ohne den Versuch zu machen, sie nach logischen Gesichtspunkten einander unter- und zuzuordnen[10]).

Diese primitiv-archaische Reihung der Glieder beherrscht als Kette von Bildern viele der Bühnenwerke unserer Zeit: es gehen hier epische Formtendenzen Hand in Hand mit einer archaisch wirkenden Seinserfassung im Relativitätsbewußtsein des 20. Jahrhunderts. Ein typisches Beispiel für diesen episch-archaischen Formstil des Dramas bildet Tennessee Williams' „Camino real". Dramatisches Agens: Der auf sich selbst gestellte, einsame Mensch, in der Grenzsituation der Verzweiflung, dem das Akzeptieren der Realität zu einem königlichen Akt werden kann. — Es gibt keine Hauptperson in diesem Werke. Jede auftretende Person ist in ihrer Individualität eine Variante des Typus: verzweifelter Mensch. Je nach der Tiefenschicht, die bei ihr ergriffen ist und je nach dem Format der Persönlichkeit reagieren diese Menschen ganz verschieden auf die bange Frage, die in ihrer aller Bewußtsein oder Unterbewußt-

[9]) Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen.

[10]) Vgl. Bruno Snell, Aischylos und das Handeln im Drama, Philologus, Suppl. Bd. XX, Heft 1, Leipzig 1928).

sein ruht: was ist das mir Zukommende zu tun angesichts dieses Kreuzpunktes, an dem mein Leben angekommen ist? Kleine Entelechien und große Entelechien führen da ihren Reigen auf, einsam ein jeder: die Bettler des Lebens und die Könige des Lebens, die dumpfen und die wachen Geister, die sich Verlierenden und die Überwindenden. Menschen aus vielen Jahrhunderten, aus vielen Völkern, aus allen sozialen Schichten, so sind sie nebeneinander gestellt — ohne Zeit und ohne realen Ort. Da gibt es keine Verbindung von einem zum andern. Archaisch-episch in der Form der Stationen, die die Glieder (Personen und Situationen) kettenartig verschlingen, traumhaft, alogisch, akausal in der äußeren Handlung, vor allem aber völlig aperspektivisch in bezug auf die Realitätsoptik.

In vielen Fällen gewinnt die Vor- und Rückblendungstechnik eine bedeutsame Erklärung, wenn sie aus solchem archaischen Stilwillen angelegt ist. Manchmal ist sie nur Verkleidung oder Umkehrung organischer Entwicklungen, wie in Anouilhs „Lerche". Wilder aber operiert mit der Einblendung in diesem archaischen Sinne, aperspektivisch und akausal in den äußeren Handlungsgliedern. Dabei ist es selbstverständlich, daß auch diese archaische Kunstform des Dramas ihre feste motorische Mitte hat: das Problem, den dramatischen Vorgang. Ohne zu wissen, was ein Mensch ist, könnte ein archaischer Maler die Teile des Menschen nicht nebeneinander zu einem Ganzen komponieren. Ohne das Problem als Kernpunkt zu fassen, kann der archaische Dramatiker keine Stationen bauen, keine Figuren gestalten und führen.

Die archaische Form der Kettengestaltung eines dramatischen Gefüges ist unmittelbarer Ausdruck des ontologischen Anschauungs- und Erlebnisbildes des Seins im 20. Jahrhundert. Die epische Form der Bilderdramen mit der Unterbrechung und Störung des ganzheitlichen Erlebnisstromes, mit dem Wechsel von der Handlungs-Du-Form zur Er-Form des Objektiv-Betrachteten ist vorwiegend eine Folge der psychischen Konstellation des Zuschauers. Beide Gründe führen zu ineinandergeschichteten, zum Teil kongruenten, zum Teil sich überschneidenden Formbehandlungen, die sich weit vom klassisch gebauten, organisch strukturierten Drama entfernen.

In eben dem gleichen Maße wie das epische Drama zeigt das lyrische Drama des 20. Jahrhunderts Archaismen, die — dem ontologischen Seinsbild entsprechend, — akausale und aperspektivische Gestaltungen bevorzugen.

V. Symbolformen

Es ist natürlich, daß bei dieser Fassung des Problems auch ganz neue Symbolformen zum Vorschein kommen. In Claudels „Seidenem Schuh" erscheinen „Zeiten und Räume ineinandergeschoben". Die Welt ist der Schauplatz. Der doppelte Schatten tritt auf. Der Mond hat seine Sprechrolle als Symbol der rächenden Nemesis, der Todesbotin Artemis, der Göttereinsamkeit und des Götterneides bei Garcia Lorca. Die Bettlerin tritt als Todessymbol

auf. Todesboten, Maskenträger, das Spiegelsymbol, die ewige Straße, Camino real=royal, all diese Symbolgestaltungen und Räume geben die Möglichkeit, die gewohnten Dinge ungewöhnlich erscheinen zu lassen und von den quälenden naturalistischen Darstellungen abzusehen. Der eintretende Tod z. B. wird nicht durch die Agonien eines Sterbenden gezeigt, sondern etwa durch einen Schatten, der sich über die Bühne bewegt, durch einen Spiegel, den der Mensch durch=schreitet, durch eine geheimnisvolle Figur, die den Menschen abholt. Diese Symbolformen ändern in eben demselben Maße die Formtechnik des Dramas, wie das auf der anderen Seite durch den Einbruch des Epischen und des Archai=schen geschieht. Das Symbolwort mit seiner poetischen Aussagekraft wird besonders im lyrischen Drama gepflegt. Symbole lenken einerseits von dem unmittelbaren Geschehen in der Realitätsebene der Handlung auf der Bühne ab. Sie entlasten den Realitätsraum der Handlung und der Geschehnisse und übernehmen anstelle der realen Handlung die Aussage. Sie sind anderseits unmittelbarer an das Problem gebunden als die äußere Handlung und bilden oft verkürzte Verfahren, das Anliegen des Vorganges sichtbar zu machen, den Bezug des Geschehens zum Problem gleichzeitig zu deuten. Auch der Einsatz des Symbols in dieser Funktion widerspricht den alten klassischen Begriffen und steht im gleichen Rahmen wie der formtechnische Einbruch des Lyrischen und des Epischen in das dramatische Gefüge. Episches Drama und lyrisches Drama bedienen sich dieses Hilfsmittels in gleichem Maße. Auch Raum= und Zeit=gefüge werden zum großen Teil durch Symbolformen dargestellt. Gerade in der Gestaltung der Grenzsituationen spielt das Symbol eine bedeutsame Rolle.

VI. Die dramaturgische Funktion der Grenzsituation im 20. Jahrhundert

Will man versuchen, die dramaturgische Funktion der Grenzsituation zu bestimmen, so enthüllt sich diese zunächst

a) in ihrem Symbolwert mit bestimmten Stimmungsakzenten, wie der Ein=samkeit, Verzweiflung, Angst, Sorge usw. Sie ist das Symbol der Distanzierung vom Gewohnten, von den Konventionen und all dem, was die persönlichen Entscheidungen der Figuren im Leben gewöhnlich beeinflußt. Sie ist das Symbol der Maskenlosigkeit und des Stehens im Absoluten. Der Mensch wird in der Grenzsituation in der äußersten dramatischen Bedrängnis gezeigt, so daß starke emotionelle Regungen sich seiner bemächtigen: Angst, der alte antike φόβος, der die Chöre des griechischen Dramas der Frühzeit kennzeichnet, Daseins=entsetzen und Existenzgrauen wachsen aus diesen Grenzsituationen. Der „kalte Schauder" gerinnt hier in existentieller Bedeutsamkeit.

b) zweitens aber hat die Grenzsituation die dramaturgische Funktion eines Orientierungsortes, in bezug auf die Existenzrealität. Von ihr aus wird ein neuer Versuch unternommen, das Sein zu deuten, zu akzeptieren und zu einer Sinngebung des Seins zu kommen.

Diese beiden dramaturgischen Funktionen der Grenzsituation bieten in der Moderne gute Voraussetzungen für den Vollzug des Dramatischen. Sie bieten den Boden und die Atmosphäre, in der der dramatische Mensch auftreten kann und leicht erkennbar wird. Wo das Zeigen der Grenzsituation Selbstzweck wird, können wiederum interessante Stücke entstehen — aber keine Dramen.

Das gilt z. B. für Lotars „Bild des Menschen", wo zwar das Zeigen der Grenzsituation nicht Selbstzweck ist, aber wo die Tendenz das wirklich Dramatische ausschaltet. Hier ist die Grenzsituation gestaltet und der Mensch wird in der Grenzsituation gezeigt: aber das Schicksal, mit dem er fertig zu werden hat, ist nicht durch Notwendigkeit ausgezeichnet, im Gegenteil, es steht unter dem Zeichen bedauerlicher Zustände, die durch das verbrecherische Verhalten einer Gegenspielergruppe gegeben sind. Das politische Märtyrerstück kommt nur dadurch nicht zustande, daß gerade im rechten Augenblick die Bombe in das Gefängnis einschlägt und die anderen, die bösen Gegenspieler trifft: ein schmerzhaft billiger Effekt.

Zur Gestaltung des dramatischen Menschen genügen also die günstigen Voraussetzungen, die die Fixierung der Grenzsituation bietet, noch nicht. Die dramatische Figur muß vielmehr im dramatischen Einsatz gezeigt werden in ihrem aus freiem Willen eingenommenen, bejahenden Verhalten zu einer Notwendigkeit des Schicksals, das ihr bereits zugekommen ist und das sie als das ihrige anerkennt, oder in einer Entscheidung, durch die sie ein notwendig kommendes werdendes Schicksal als ihr zukommend in ihren Willen aufnimmt. Erst wenn diese dramatische Forderung erfüllt ist, können die günstigen Voraussetzungen der eingeführten Grenzsituationen voll zur Geltung kommen: denn sie untermalen mit der Bangnis, Unsicherheit und dem großen Fragen, das jeder dramatischen Entscheidung vorangeht und sie bieten das Forum für die Sichtung des Absoluten.

Hier könnte man einwerfen, daß solche dramatische Einsätze doch sehr selten im Leben seien, daß die Sichtung des Lebens aus der Perspektive des Absoluten eigentlich anomal sei und eher lebenhindernd als lebenfördernd wirke. Oder, daß es heute keine wirklichen Entscheidungen mehr gebe, da die Statistik die Gründe für und wider abwäge und somit die mechanische Wertung dem Menschen die persönliche Entscheidung aus der Hand nehme, oder, daß die Psychoanalyse erwiesen habe, wie sehr jede Entscheidung von Trieben und unbewußten Reflexen bestimmt sei, oder, daß die Verhaltenslehre jede psychobiologische Regung bestimmend errechnen könne, daß jedes aus „freiem Willen" eingenommene Verhalten nur eine Illusion sei.

Das alles sind Bedenken, die sich hören lassen können. Aber die Häufigkeit oder Seltenheit dramatischer Einsätze im Leben kann nicht über die Berechtigung des Gestaltens dramatischer Motive entscheiden. Darüber entscheidet nur die innere Beunruhigung einer Zeit angesichts der Möglichkeit dramatischer Einsätze. Manche Zeiten schufen nur Schauspiele und sogar Goethe lehnte die Tragödie instinktiv ab: „...ich kenne mich zwar nicht selbst genug, um zu wissen, ob ich eine wahre Tragödie schreiben könnte; ich erschrecke aber bloß

vor dem Unternehmen und bin beinahe überzeugt, daß ich mich durch den bloßen Versuch zerstören könnte"[11]).

Tatsache ist, daß das 20. Jahrhundert jenes dramatische τί δράσω (was soll ich nur tun? was ist das Rechte für mich, zu tun? wie soll und muß ich mich verhalten?)[12]) das Orest vor seiner furchtbaren Tat fragte, sehr wohl kennt und nicht nur die Philosophen, sondern auch die Allgemeinheit „Abgrund"=Wissen besitzt, durch den Seinszwiespalt zutiefst beunruhigt, metaphysisch beunruhigt ist. Das Zustandekommen der „Angst=Philosophie", die Sehnsucht nach verbindlichen Wertmaßstäben (Scheler, Spranger), die in der Philosophie zur Eroberung der Grenzsituationen führte; schließlich die Bühnenkunst selbst, der mancher echt dramatische Wurf gelang, sprechen gegen alle Einwände dieser Art.

Gerade in unserem angstgequälten, skeptischen Jahrhundert hat das Drama ein Lebensrecht, ja, kann fast wie eine Medizin heilend wirken, indem es die Angstkomplexe, die unbewußten Bangnisse ins Bewußtsein führt und zugleich erleben läßt, wie bedeutend der Mensch ist, der sie überwindet, der das Leben, wie es ist, tapfer auf sich nimmt und sich wieder in seiner Bestimmung versteht, das heißt, in seiner Bestimmung seine Vollendung sucht. Das heißt aber nichts anderes, als teleologisch zu denken — und dies im Sinne eines dramatischen Ethos der Humanitas.

Aus der Verlorenheit und „Heimatlosigkeit des Gefühls"[13]) sucht der Mensch im 20. Jahrhundert Wege zu wesenhaften Verhaltensformen, das heißt zu Verhaltensformen, die nicht nach Maximen und Geboten, nach Regeln oder Schlagworten orientiert sind, sondern die vielmehr von der Persönlichkeit geprägt und im Einzelfall auf Grund wesenhaft=persönlicher Entscheidungen zustandekommen. Er sucht die Persönlichkeit. Diese aber kommt nirgends so klar zur Anschauung wie im Drama, dessen Grundanliegen ja das Verhalten der Persönlichkeit ist. Was der Mensch ist, seine Angst und seine Größe, sein Wesen und seine Bedeutung, seine Freiheit und seine Bestimmung — zeigt sich am enthülltesten in jenen Grenzsituationen des Dramas, für die das 20. Jahrhundert neue Ausdrucksformen und Symbole gefunden hat.

Die Tatsachen sprechen hier gegen die Einwände. Wenn es im 20. Jahrhundert, in dem viele Zivilisationserscheinungen (Radio, Film, Plakate, Doktrinen usw.) dazu beitragen, die Bildung der Persönlichkeit zu unterdrücken, nicht das Bewußtsein gäbe, daß diese Ver=Unbildung der Persönlichkeit ein Kulturschaden ist, und daß es diese Persönlichkeit mit ihren autonomen Entscheidungen zu retten gilt (eine Demokratie ist keine Herde von überredeten Volkmassen, sondern eine Gemeinschaft urteilender und urteilsfähiger Menschen), dann wäre die Suche nach dem „Bild des Menschen" in Blickrichtung auf die Persönlichkeit im Theater völlig unerklärlich, dann wäre die Gestal=

[11]) Brief an Schiller, 9. Dezember 1797.
[12]) Vgl. Bruno Snell, a. a. O.
[13]) Agne Beijer brauchte diesen Ausdruck in seinem letzten Beitrag in dieser Zeitschrift.

tung der Grenzsituationen, die hier nur als Beispiel herangezogen wird, ein Kuriosum — nicht mehr. Niemand aber kann sich dem Ernst verschließen, mit dem sich das 20. Jahrhundert auf die Suche gemacht hat, den Menschen in seiner Bestimmung zu entdecken.

Das 19. Jahrhundert hat sich im Theater mit der Bestimmung des Menschen wenig befaßt. Es hat auf der Bühne Menschen in ihrem Tun und Handeln gezeigt: die morbiden Großstadtmenschen, Liebesaffären, Gesellschaftsfragen. Es hat in vielen Stücken erzählt vom Treiben der Welt, von historischen Figuren, von Gewesenem und Gegenwärtigem. Es sah feste Ziele: es wollte eine sozial bessere Welt, die Emanzipation der Frauen, es wollte den Fortschritt und war sich der Fortschrittsmöglichkeiten sicher.

Zwei Kriege und unheilbringende Erfindungen haben den primitiv gefaßten Fortschrittsglauben des 19. Jahrhunderts erschüttert. Der unbedingte Wissenschaftsglaube und die aufgeklärte Überzeugung des 19. Jahrhunderts, daß man mit Wissen die Welt meistern könne, wurden als täuschend und unzulänglich erkannt. Beunruhigung durch das immer mehr sich dem Wissen und Erkennen entziehende Sein veranlaßte zu einer Revision des „Selbst"=Bewußtseins.

Auf diesem Boden wächst das Drama des 20. Jahrhunderts. Auch die Philosophie des 20. Jahrhunderts befaßt sich mit der Bestimmung des Menschen und bemüht sich um Sicht=Selbst=Verstehensweisen des Menschen im Sein. Aber ihre Anliegen sind ganz anderer Art als die des Dramas. Das Drama gestaltet den Menschen in jenen Augenblicken, in denen er beunruhigt und erschüttert im zwiespältigen Sein steht und die alte Frage „τί δράσω;", was ist nur das mir Zukommende zu tun, damit ich mich erweise als der, der ich bin und sein muß? — stellt, es gestaltet den Menschen im dramatischen Einsatz.

Die Philosophie denkt über den Menschen und das Sein nach, versucht, Werte festzulegen, Ordinationen oder Relationen aufzudecken. Auch die Philosophie unserer Zeit ist „dramatisch" bewegt, aber sie hat andere Ziele als das Drama. Sie will erkennen.

Das Drama will Beunruhigungen unter hohen Einsätzen zur Beruhigung führen. Das ist nicht in physiologischem Sinne gemeint (Tränen lösen Verkrampfungen), sondern in metaphysischem: der durch das Sein beunruhigte Mensch wird seiner Substanz versichert, vergewissert sich erlebend, in der dramatischen Gestaltung erlebend, seiner Wesenheit, seiner Persönlichkeit. Dieses Erleben des Wesenhaften beruhigt die Bangnis, stellt der Angst die Tapferkeit gegenüber. Diese beiden Pole, die für das moderne Lebensgefühl bezeichnend sind und es tragen, führen auch im Gegenwartsdrama Freiheit und Notwendigkeit zur Identität in der Persönlichkeit. Die Angststimmung unseres Jahrhunderts ist ein fruchtbarer Boden für das Drama. Denn wo Angst ist, wächst im gesunden Menschen auch der Mut. Im Drama geht es um die Bewältigung der Angst, geht es um Haltung, geht es um das Sich=Fassen. „Die begnadete Angst": dieser Titel des Werkes von Bernanos könnte symbolisch für die ganze Dramatik des 20. Jahrhunderts aufgefaßt werden, wenn Bernanos den ganzen weiten Begriff dieser Formulierung nicht in der Ausführung seines Werkes verengt

hätte. Bernanos selbst nannte sein Werk auch nur „Dialogues des Carmélites" — aber daß es diesen Titel in der deutschen Übersetzung erhielt, ist schon so bezeichnend: ist es nicht Begnadung, wenn der Mensch die Angst überwindet — freilich muß er selbst dabei tätig sein, und mehr tätig sein als die kleine Blanche, der die Begnadigung der Angst in den Schoß fällt, so daß sie als letzte mutig mit aufs Schaffot steigt. Sie ist die kleine Entelechie, der die Gnade plötzlich zufällt — das Drama aber will die große Entelechie zeigen, die aus der Kraft der Persönlichkeit die Begnadung der Angst auf sich herabzieht: ich lasse dich nicht, du segnest mich denn! die die Begnadung ihrer Angst nicht passiv sondern aktiv erfährt, mit eigenem Anteil an der Begnadung, die die hinreichende Gnade nutzt und umwandelt, um die vollkommene Begnadung der Angst zu erwirken und in dieser persönlichkeitsgeprägten Haltung den Mut zum Tun zu finden. Bernanos ließ hier Wünsche in der dramatischen Gestaltung der Blanche offen.

Im Drama geht es um all das, wonach unser Jahrhundert ruft:

1. Erkenntnis, daß Wissen nicht glücklich macht, daß ein hohes Glück aber im vollendeten Sein als Persönlichkeit liegt, wie Goethe es formulierte: Höchstes Glück der Menschenkinder ist nur die Persönlichkeit. Wissen, Reichtum, Ruhm, Macht, Fortschritt, all das was sich erstreben läßt und was man verlieren kann, verblaßt vor dem Unverlierbaren, das alle Potenzen zum erfüllten (vollkommenen) Leben in sich trägt (im tragischen und im glückhaften Bereich): der autonomen Persönlichkeit. Autonom ist hier nicht als selbstherrlich verstanden — nicht als Überschätzen der eigenen Macht und Kraft — sondern im ganzen schweren Gewicht des Selbstgemäßen Lebens, das zur Verantwortung, zum Einstehen und auch zum Einsatz des Leben bereit ist — bei dem Freiheit und Notwendigkeit, Demut und Mut eines sind.

2. Die innere Beunruhigung als fruchtbar zu erweisen; sie soll nicht ausgeschaltet, nicht durch Fassaden verdeckt, nicht mit Scheuklappen versehen und überwältigt, sondern gebändigt werden im Zeichen der Persönlichkeit.

3. Das Leidmoment im Sein als sinnvoll erleben zu lassen: das πάθος-Bewußtsein strömt wie das Blut durch den Körper des Daseins: im Herzen der dramatischen Aktion wird es gefiltert zur Weisheit, die das Leben erträglich macht, wie es mit feinem Humor im „Kleinen Teehaus" heißt:

„Leiden macht weise,
und Weisheit macht Leben erträglich!"

In einer Zeit, in der die meisten wohl Rechte aber keine Pflichten haben wollen, in der die meisten bereit sind, die Verantwortungen abzuwälzen auf die anderen, in der die meisten — mitte-los — sich nicht mehr entscheiden, sondern geschoben und gezogen werden, in der das Gros der Menschen sich den Weg diktieren läßt (religiös, politisch, gesellschaftlich usw.) und auch den Glauben nicht mehr als Wagnis sondern als Versicherunganstalt empfindet, in einer solchen Zeit ist es doppelt symptomatisch, daß die Bühne sich um die Gestaltung echter Dramatik bemüht: in der Persönlichkeiten i h r e Taten wagen und

sich dafür einsetzen. In einer Zeit, die vielfach glaubt, den Menschen als *ζῶον πολιτικόν* in einem staatsabsolutistischen Sinne erfassen zu müssen (die Produktionstüchtigkeit für den Staat entscheidet über die Qualität des Menschen) ist es dreifach bemerkenswert, wenn die Dramatik nach der Bestimmung des Menschen aus den tief menschlichen Grenzsituationen der Angst, der Sorge, der Todesnähe, usw. sucht.

Lassen wir uns doch nicht von Bert Brecht und seiner dialektisch verbrämten Theorie bluffen! Lassen wir uns doch nicht von den Dekadenzformen anderer „Dramatiker" irritieren und entmutigen, sondern sehen wir klar: es geht im modernen Theater um dramatische Entscheidungen.

Die dramaturgische Funktion der Grenzsituation enthüllte sich uns

a) in ihrem Symbolwert mit den entsprechenden Stimmungstendenzen,

b) als Orientierungsort in Bezug auf die Existenzrealität.

VII. Die Stilformen im modernen Drama

Fragt man sich nach den Stilformen, die in der Gestaltung der Grenzsituationen entsprechend angewandt werden, so sind diese, analog jener ambivalenten Funktion, zwiespältig: harte Mischungen von Symbolismus und Realismus treten dem Zuschauer entgegen: Wilder, Sartre, Williams, Anouilh, Eliot, Fry, Cocteau, Casona, Camus und viele andere, deren Stücke irgendwo-nirgendwo spielen, gestalten solch harte Mischungen von Realismus und Symbolwelt, denn es sind ja Menschen, aus dem Leben gegriffen, mit allen Schalen des Alltags, die da gezeigt werden und für dieses Leben ja Gewinn ziehen, Maßstäbe finden wollen. Sie stehen in einer Reihe mit den Symbolgestalten und in der Symbolwelt ihrer Situation: der Pestmann mit seiner Sekretärin steht einem ganzen lebendigen Dorf gegenüber, der geheimnisvolle Todesverbündete begegnet dem Orphée. Es wird eine neue Art des Symbolrealismus geprägt, der nicht zuletzt Herkunftszüge auch aus der Psychoanalyse verrät.

Der Symbolrealismus hat sich auch des Bühnenbildes der Gegenwart bemächtigt: Salvador Dalis (Madrid) aufsehenerregende Bühnenbilder zu „Don Juan Tenorio" und anderen dramatischen Werken dürften zu den stärksten Leistungen dieser Art gehören. Es geht hier meist um Entwürfe, die einiges „Unbehagen" auslösen, wie ja überhaupt diese Stilbrechung von Symbolismus und Realismus unbehaglich wirkt, auch wenn sie zu einer neuen „Einheit aus Gegensätzen" führt. „Unbehagen", dieser von Freud auf die psychische Konstellation der Moderne angewandte Terminus, dient trefflich, die Einstellung des Publikums gegenüber der Gegenwartskunst zu kennzeichnen. Aus solchem Unbehagen aber sind in der abendländischen Kultur gerade die bedeutendsten Kunstleistungen entstanden. Das Unbehagen spricht nicht gegen die Kunst- und Theaterentwicklung.

Diese Stilbrechung im Symbolrealismus wirkt provokatorisch und bildet einen Affront gegen alle ästhetischen Traditionen — sie ist ein ästhetisches

Befremdungselement. Sie bindet Ungleichmäßiges. Es gibt aber auch eine Harmonie des Ungleichartigen, auf die es hier wohl ankommt. Ähnliches Unbehagen müßten wir empfinden, wenn wir barocke Altäre in gotischen Kirchen betrachten, nur haben wir uns schon zusehr an diesen Anblick gewöhnt. Könnten wir aber die Gewohnheit abstreifen und das Unbehagen am Stilungleichartigen wachsen lassen, dann würde bald aus dem Unbehagen das Begreifen jener Stilspannungen als neue Einheit entstehen, die aus dem Ungleichartigen und Gegensätzlichen ihren Reiz zieht. So ist es auch mit der Stilbrechung im Symbolrealismus, der ebensowenig wie die formale Gattungsmischung im epischen Drama abgelehnt werden kann. Seine Lösung der Spannungen zur Einheit und Ganzheit findet er zum Teil in jener Schichte des Unterbewußten, die die Psychoanalyse erforschen will, zum andern Teil aber in einer neuen Einstellung der für das Aufnehmen ästhetischer Reize verbindlichen Organe (Umschichtungen im subcorticalen Bereich), die die Verhaltenslehre untersucht. Psychoanalyse und Verhaltenslehre aber können keine verbindlichen Maßstäbe zur ästhetischen Wertung der modernen Kunst geben. Und so entzieht sich die moderne Kunst des Symbolrealismus einer wissenschaftlich ästhetischen Wertung; sie kann nur vom Kunstinstinkt aus beurteilt werden. Die Folge ist, daß dem Dilettantismus Tür und Tor geöffnet ist und sich mehr Unberufene als Könner im Symbolrealismus versuchen. Dennoch entsteht mit dieser Stilform des Symbolrealismus, wo sie gemeistert wird, eine eigene ästhetische Reizwirkung, die eigenen Gesetzen gehorcht und mit der Ästhetik von gestern nicht mehr gemessen werden kann: ein weites Aufgabengebiet für die Psycho-Ästhetik öffnet sich hier, um diese neuen Stilformen zu erklären und verständlich zu machen, um Spreu vom Weizen zu sondern.

C: ZUSAMMENFASSUNG

Die Kräfte, die zur Formgebung im modernen Drama (innere und äußere Struktur) führen, sind also vielfacher Art, vielfachen Ursprungs und oft kompliziert überschichtet:

a) Die psychische Konstellation des Publikums bevorzugt epische Formelemente:
   1. Unterbrechung des Erlebnisstromes, der Einfühlung, zwecks Entspannung.
   2. Ästhetischer Reiz des Wechselns von einer Spielbewußtseinsebene zur anderen.

   Ergebnisse für die dramatische Form:
   1) Der Spielleiter, Ansager, Kommentator, Erzähler tritt auf,
   2) Stationen, Variationen und Bilder,
   3) Einblendungen
   4) Die auftretenden Figuren spielen auf zwei Ebenen: auf der Rollenebene und auf einer außerhalb der Rolle sich bewegenden Ebene.

Regisseur, Bühnenpersonal treten z. B. auf, die Schauspieler „fallen" aus der Rolle und bringen ihre Meinungen vor.

b) Das ontologische Seinserlebnis und Denken unserer Zeit, verbunden mit dem Relativitätsbewußtsein des 20. Jahrhunderts fördert archaische Formelemente: von der Realität aus gesehen akausale, aperspektivische und alogische Behandlung von Zeit, Raum, Handlung und Darstellung des Ganzen in seinen Teilen. Das Archaische überschichtet das Epische.

Ergebnisse für die dramatische Form:

1) Auflösung der Zeitperspektive,
2) Auflösung der Ortsperspektive,
3) Auflösung der Handlungsperspektive,
4) Durchlöcherung der Logik,
5) Sichtbarmachung der Ganzheit des Problems im Nebeneinander der dargestellten Teile.

c) Das existenzielle Seinserlebnis unserer Zeit richtet seinen Blick auf die Bestimmung des Menschen und findet Deutungen seiner Wesenheit von den Grenzsituationen aus. Die Gestaltung dieser Grenzsituationen im Drama bedient sich epischer und archaischer Formelemente und durchdringt diese mit dem spannungsgeladenen, geballten Stilgefüge des Symbolrealismus.

Ergebnisse für die dramatische Form:

1) Auflösung der alten Stileinheit,
2) Neue Stileinheit aus Gegensätzen geformt,
3) Geballte, provokatorische Wirkung aus dem gegensätzlichen Mischverhältnis von Symbolismus und Realismus.
4) Konzentration der Optik auf die Figuren im dramatischen Einsatz.

Alle Voraussetzungen, die im 20. Jahrhundert die Formgestaltung des Dramas beeinflussen, sind „auflösender" Tendenz: alle alten, „klassischen" Formeinheiten, „organischen" Wachstumsformen werden negiert. Die Gattungen werden gesprengt, die Einheitsbegriffe aufgelöst (Raum, Zeit, Handlung), die Stileinheit gebrochen.

Es ist ein Weg vom Klassizismus und von der Klassik fort zu neuem Ursprung. Wo aber liegt die einende Mitte dieser „aufgelösten" Formwelt, wo liegt das unversehrte Ganze, das motorische Zentrum all dieser „Fetzen", Skizzen, Teile, Variationen, Bilder, Stationen? Die Mitte ist unversehrt und voll Ursprung, sie ist das Seinsproblem des Menschen, ein Problem, das an der Wiege des Dramas in der Antike stand: die Mitte ist jenes *τί δράσω;*.

Neu und ursprungsnäher als in all den Zeiten seit der Antike ist diese Mitte im Drama des 20. Jahrhunderts aufgebrochen: vom *φόβος* genährt und voll Sehnsucht nach *ἀρετή* im Hinblick auf das *τέλος*, die Freiheit des Willens dem Wesenhaften zugewandt und somit reif zur Entscheidung.

Stärker und eindringlicher als das „klassische" Drama kann in der Gegenwart das archaisch-epische Drama mit seinen Formlösungen, die dem Empfinden der Gegenwart gemäß sind, diese Mitte des Problems in seiner Ganzheit zum Ausdruck bringen. Dabei wird das geschichtet Archaisch-Epische schon wieder — oder noch — als kompliziert empfunden und man drängt zur Vereinfachung. Das Archaisch-Epische bringt natürlich für die Formstruktur des Dramas Reliefcharakter mit sich. Wo das Epische im Gerede, wo das Archaische in der Technik hängen bleibt, kommt die Eigenart dieses Reliefcharakters nicht zur Geltung. Das Unerfüllte läßt ermüden. Anderseits folgt — fast nach geheimen zyklischen Gesetzen — jeder Reliefkunstperiode eine Periode durchkomponierter Plastik. Die Vereinfachung und Vereinheitlichung des kompliziert geschichteten, die heute ansatzweise schon zu spüren ist, könnte in diesem Sinne gedeutet werden, als neuer Wille zum plastisch Gestalthaften. Damit würden die archaisch-epischen Züge des Dramas in den Hintergrund treten und jener Weg beschritten werden (freilich aus Aspekten der Gegenwart gesehen und gestaltet), den auch die Antike ging in ihrer Entwicklung von Aischylos zu Sophokles und schließlich zu Euripides. Es ist bemerkenswert, daß die modernen Dichter, die an antike Vorwürfe anschließen, sich meist den Gestalten der sophokleischen und euripideischen Dramen zuwenden. — Aber es läßt sich schwer entscheiden, ob dieses Drängen zur Vereinfachung, zum Nicht-Geschichteten, zum auch äußerlich Geschlossenen ein Noch-Hängen an Traditionsformen, oder ein Vorstoß zu neuen Formen ist.

Sucht man jedoch einen legitimen Zeugen und Vorfahren für solche archaisch-epischen Formen bei einer gleich gerichteten Problemlage, dann braucht man nur zu den Werken des Aischylos zu greifen, dessen Dramen viele dieser archaisch-epischen Züge in den Formlösungen aufweisen. Freilich, die Ausdrucksformen, die von der Psychoanalyse hergeleitet werden können, sucht man bei ihm vergeblich. Sie sind erst Art und Unart des 20. Jahrhunderts. Wo sie aber Selbstzweck geworden sind, stoßen sie auch in unserer Zeit schon auf erhebliche Widerstände und werden abgelehnt.

Wir haben also auf der einen Seite eine dichte Spannung und Ballung der Formelemente im Stil (wo dieser gekonnt und beherrscht ist) — auf der anderen Seite aber — mit dem Einbruch des Epischen in die Formstruktur des Dramas — Wege beschritten, die die Psyche des Zuschauers entlasten, Spannungen und Ballungen aufheben. Beide Wirkungen kommen zustande durch Zueinanderfügen kontrastvoller, gegensätzlicher Formelemente, deren Mischung und Zueinanderfügung jedes „klassische" Zeitalter vermieden hätte. Im Miteinanderwirken von ballenden und entspannenden Formelementen entsteht eine Balance, die im reinen Formbereich bemerkenswert ist.

Die Auflösung der alten klassischen Formen des Dramas kann keineswegs als Formlosigkeit des neuen Dramas angesehen werden. Die neuen Formen sind nur anderer Art als die alten. Nur aus der Perspektive der alten, kanonischen Forderungen erscheinen die neuen Formen als Auflösungen.

Von einer „Anarchie" im Drama zu sprechen, ist nicht gerechtfertigt, weil all

diese neuen Formen des epischen und des lyrischen Dramas ihre gebundenen Gesetzmäßigkeiten haben und begründet sind im Erlebnisfeld und in der Anschauungsweise unserer Zeit.

Stellt man die Frage nach den Werten, die im neuen Drama zur Geltung gebracht werden sollen, dann erkennt man sehr bald, daß es hier nicht um „Werte" im alten Sinne geht (Freiheit, Moral usw.), sondern um ein leidenschaftliches Ringen um eine Sinngebung der Existenz und des einzelnen in dieser Existenz.

Man wirft der modernen Dramatik vor, daß sie ideallos und illusionslos sei, daß sie keine Werte proklamiere. Der Vorwurf ist falsch angesetzt.

Illusionslos? — Ja, das ist die neue Dramatik — und die Illusionslosigkeit gehört zu ihrem Wesenhaften. Ist das ein Nachteil? Solange die Illusionslosigkeit und das Provokatorische nicht zum Selbstzweck und zum Kult werden, dem man sich mit Lust selbstquälerisch ergibt und in dem man behaglich wühlt, sondern sie aus dem Willen zur Erhellung des Seins und zur Erkenntnis des Menschen pflegt, kann ihr kein Vorwurf gelten.

Ideallos? — Der Himmel der Werte und Ideale hing zu lange voller trügerischer Geigen, als daß der moderne Mensch diesem Getön trauen könnte. Wo es aber um die Erhellung und Sichtung der Existenz und der Realität geht, ist es tröstlich, wenn das Bild des Menschen als Menschen deutlich wird, und wenn man sich dieses Bildes nicht zu schämen braucht. Was sind da genormte Ideale und Werte gegen das Gesicht des Menschen, der den vielfältigen Gegensätzen und Spannungen des Seins ausgeliefert ist und sich im Sein als ein „Jemand", als „Wer", als „Der, der er ist" erweisen muß, der seine Substanz bekennt. Das aber zu zeigen, den hohen Sinn des Menschen in den Gegensätzen und Spannungen des Seins, das ist das alte Anliegen des antiken Dramas und es ist das neue, alte Anliegen des modernen Dramas. Antike und Gegenwart scheinen sich da die Hand zu reichen.

(Schluß folgt im nächsten Heft)

THEATER UND STAAT

Festansprache
zur Eröffnung des Stadttheaters der westfälischen Landeshauptstadt Münster
am 4. Februar 1956

Von Kultusminister in Nordrhein-Westfalen Werner Schütz (Düsseldorf)

Als mich die Stadt Münster aufforderte, aus dem heutigen Anlaß die Festansprache zu halten, gab sie mir die Thematik frei. Und wenn ich mich dazu entschloß, meine Darlegungen unter das ernste Leitwort: Staat — Politik — Theater zu stellen, geschah dies in der Überzeugung, daß gerade Tag und Stunde besonders geeignet sind, vielleicht sogar gebieterisch verlangen, die Vielfalt dieser Beziehungen aufzuzeigen.

I.

Nach einem Wort des Novalis ist das Theater „die tätige Reflexion des Menschen über sich selbst" — geboren aus dem Spannungsverhältnis zwischen Bühne und Zuschauer. Das Theater lebt in der Gesellschaft und aus der Gesellschaft. Jede Theaterkrise ist darum auch der Ausdruck einer gesellschaftlichen Krise: wenn die Öffentlichkeit verfällt, dann auch das Theater — und übrig bleibt das Unterhaltungsstück oder der Zirkus. — Die theatralische Kunst vollstreckt sich und wird sichtbar vor einer Gemeinschaft: nicht der Erwerber einer Theaterkarte, sondern aller in das Theater Getriebenen: getrieben von dem elementaren Drang, ihr Persönliches im Überpersönlichen, ihr Eigenes im Menschlichen gespiegelt zu sehen. Das Theater, dessen Zweck anfangs war wie heute ist, „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen", darf nicht das Geringste verbergen. Die Bühne wirft der vor ihr sitzenden Gemeinschaft das Wandbild ihrer Existenz zu und ein Relief, das vom Dramatiker seine Erhöhungen und Vertiefungen, seine Lichter und Schatten empfängt. Die Beschauer tragen ihre im Alltag befangenen Triebe heran — der Dramatiker hebt Trieb in Geist empor — die Bühne wirft beide in den Raum hinein; das ist die Geburtsstunde des Dramas: sie vollzieht sich im Raum einer Gemeinschaft innerlicher Bindung. Man kann die so entstehende Gemütsspannung als den betrachtenden Willen — „die tätige Reflexion des Menschen über sich selbst" — bezeichnen. Hier kämpft Unbewußtes mit Be-

wußtem, liegt Niedriges mit Hohem in Streit, tritt aus verhülltem Gegensatz die offene Fehde hervor. Der dramatische Kampf bedarf der Dauer und Steigerung, wenn der Zuschauer sich selbst sehen und verstehen soll. Die Bühne wendet sich ihm zu, sie ruft, beschwört — und der Ruf der Beschwörung heißt: Wandlung. Alles dies setzt Bereitschaft voraus, wie sie Gottfried Benn gefaßt hat:

„Wachsen und immer bereit sein
dem, was Verwandlung heißt,
bald wird die Erde so weit sein,
zu dir zu steigen als Geist." —

II.

Ist das Theater untrennbar mit der Gemeinschaft verbunden, so bezieht es sich auf unsere Existenz schlechthin: es dient der Menschwerdung des Menschen, der Entwicklung neuer geistiger und gesellschaftlicher Ordnung, der Deutung des ewig-alten, ewig-neuen Menschenbildes. Das Theater kann deshalb der dramatischen Verdeutlichung nicht ausweichen, darf das politische Wesen des Menschen nicht ausklammern. Da das Wort des Dichters über den einzelnen auch die Gemeinschaft trifft, bewirkt seine Arbeit auch politische Besinnung und Sammlung, kann Ausdruck einer gesellschaftlichen und politischen Bewußtheit werden. Wenn wir die Politik als die Lehre von der Gemeinsamkeit eines Volkes in einem Staat verstehen, hat das Theater auch eine politische Aufgabe zu erfüllen. Nirgends zeichnet sich dies deutlicher ab als in seinen Ursprüngen. „Politik" kommt von „Polis", vom griechischen Stadt-Staat, der vielleicht zuerst als Gemeinwesen für uns deutlich wurde. Es ist mehr als nur ein zeitliches Zusammentreffen, daß hier das große Drama erstmals aufsprang. Seine Geburt vollzog sich aus dem Geist dieses Gemeinwesens. Aischylos, Sophokles und Euripides entstammen der Polis — sie hätten sich nirgends anders als hier entfalten können. Aischylos schrieb zum ersten Male eine Tragödie für den Staatskult; er war Mitkämpfer bei Marathon und Salamis; und seine selbstverfaßte Grabinschrift spricht nicht von seinem Dichtertum, sondern von seiner Erfüllung der Bürgerpflicht. Sophokles fand bei reichstem dichterischem Schaffen noch Zeit zur Teilnahme am öffentlichen Leben. Im Kriege mit der Insel Samos einer der zehn Feldherren, Feldherr auch im Peloponnesischen Kriege, wie Plutarch berichtet, hat Sophokles sogar ein priesterliches Amt verwaltet. Den Griechen wäre schon die Idee eines unpolitischen Theaters als innerer Widerspruch erschienen. Es war Teil des Gemeinwesens und seiner Problematik. Selbst heute nach Jahrtausenden spüren wir noch im mythischen Stoff der „Perser" — Aischylos —, der „Antigone" — Sophokles —, oder der „Troerinnen« — Euripides — diese Spannung der Polis nachzittern; die Spannung um die Fragen von Krieg und Frieden, zwischen göttlichem Gebot und weltlichem Machtanspruch, dem Frauentum zur Staatlichkeit. Auch unter der

heiteren Maske der Komödie fand die Polis sich selbst wieder: Aristophanes steigerte die politische Dichtung zur Gipfelhöhe. Wenn auch die Fülle seiner Anspielungen heute nicht leicht zu verstehen ist, so kann Aristophanes auch uns Heutige erheitern und trösten.

Einer der gebildetsten Russen des zwanzigsten Jahrhunderts, Wjatscheslaw Iwanow, der uns die wundervollen Essays „Das Alte Wahre", kürzlich herausgebracht vom Peter Suhrkamp-Verlag, geschenkt hat, stellt in einer seiner Arbeiten Aristophanes und Gogol nebeneinander und legt im einzelnen dar, daß in den Komödien beider

„die Handlung des Stückes nicht auf einen Kreis privater Verhältnisse beschränkt bleibt, sondern diese als Komponenten des öffentlichen Lebens darstellt und so eine ganze, in sich geschlossene und sich selbst genügende soziale Welt umfaßt, die symbolisch jedem gesellschaftlichen Gebilde gleich ist und in der sich wie in einem Spiegel die Gemeinde widerspiegelt, zu deren Ergötzen und Belehrung die Komödie agiert wird".

In hohem Sinne politische Dichtung kann somit Ausdruck der ganzen sozialen Umwelt sein. Im Anschluß an Aristophanes verlangte Gogol vom Theater eine so gewaltige Wirkung, „daß das Haus erdröhne von oben bis unten, sich in ein Gefühl, einen Augenblick, einen Menschen auflöse, daß sich alle wie Brüder in derselben Ergriffenheit begegnen". Und weiter: „Das Lachen ist da, um über alles zu lachen, was die wahre Schönheit des Menschen entwürdigt."

Die wahre Schönheit des Menschen: es geht also um das Bild des Menschen heute wie einst. So aufgefaßt, war das griechische ernste wie heitere Drama Mittel im Kampf ethischer, auch politischer Ideen.

Auch in der Geschichte der christlichen Kirche wird eine in ihrer Weite und Tiefe fortdauernde Kenntnis von der Bedeutung des Dramas offenbar: es wurde erneut in den Dienst einer Idee, nunmehr der christlichen, gestellt. Die dramatische Darstellung von Stoffen der Heiligen Schrift war und ist auch noch für uns alle ein frommer und wirksamer Anschauungsunterricht christlicher Lehre und Überlieferung; es genügt, an das damals wie heute lebendige Krippenspiel, an die Oberammergauer Passionsspiele zu erinnern. Die christliche Heilsbotschaft, sich der Formsprache des Dramas bedienend, übernahm die Aufgabe, der im Leben der Griechen der nationale Mythos gedient hatte, und wurde auch hierdurch Ausdruck einer geschlossenen Glaubensgemeinschaft. Auch wo die Tragödie im Mittelalter in den Formen des klassischen Dramas nach jahrhundertelangem Schlummer zu neuem Leben erwacht, tritt sie uns bei ihrem ersten Schritte als Tendenzstück entgegen. In das Jahr 1314 wird die Entstehung der Tragödie „Ecerinis" des Dichters und Staatsmannes Albertino Mussato angesetzt. Sie ist in Form und Sprache dem Seneca nachgeahmt, war nicht zur Aufführung, sondern zur Lesung bestimmt und behandelte einen modernen Stoff in politisch tendenziöser Weise. Der Verfasser wollte seine Paduaner vor dem Herrn von Verona, dem Can Grande und seinen Übergriffen warnen: führte ihnen deshalb die Tyrannengestalt des Ezzelino da Romano in den schwärzesten Farben vor. Die Ehre der Dichterkrönung konnte nicht verhindern, daß der

„poeta vates et historiographus paduanus" in die Verbannung ziehen mußte: der Can Grande hatte sich allen Warnungen zum Trotz der Stadt Padua bemächtigt und Albertino Mussato starb in Armut und Elend, ein Vorläufer der Denker und Dichter, die unsere Heimat nach dem 30. Januar 1933 verließen.

Die Reformation bemächtigte sich sofort auch des Dramas als eines Mittels für geistige Auseinandersetzung und führte auch auf der Bühne ihren Kampf gegen geistige Gegner. Der Protestantismus und der Puritanismus aber stehen in seltsamer Verbindung zur Gegenreformation, die sich über ganz Europa verbreitete und die Seele des europäischen Barock wurde: beheimatet in Spanien und von dort aus führend. Dem Werke „Der Dichter und die Zeit" des Professors Dr. Fritz Strich in Bern entnehme ich folgende Betrachtung:

„Nachdem sich ein Volk jahrhundertelang nur empfangend und aufnehmend verhalten hat, tritt es, wenn seine Stunde gekommen ist, mit so eigentümlichen und doch notwendig menschlichen Schöpfungen hervor, daß sich die Welt ihm nicht mehr entziehen kann und es nun selbst führend und gebend wird. Jeder Stil, ob Gotik, Renaissance, Barock, ist europäisch geworden. Aber jeder entsteht in einem bestimmten Volk zuerst, wird von ihm zur Vollendung gebracht und über die Völker verbreitet. Wann aber ist die Stunde eines Volkes gekommen? Wenn seine natürlich-geistige Richtung mit der allgemeinen Forderung des historischen Augenblicks zusammenfällt, und es daher vermag, diese zu verwirklichen.«

Niccolo Machiavellis Werk „Der Fürst" entfaltete seine Wirksamkeit erst im Barock. Mit der Verwirklichung des absolutistischen Machtstaates, der die Tendenz zur unendlichen Ausdehnung in sich trug, war die Zeit des geschlossenen bürgerlichen Stadtstaates vorüber. Zu Niccolo Machiavelli aber trat als noch weit entscheidendere europäische Schicksalsgestalt der Stifter des Jesuitenordens, Ignatius von Loyola, zur Vernichtung des politischen Individualismus der Renaissance die Zerstörung des religiösen Individualismus der Reformation, zur Aufrichtung der absoluten Staatsautorität die der absoluten Autorität der Kirche. In der Dichtung — besonders in den Dramen Calderons — dient dieser gesamteuropäische Stil einer magisch-poetischen Schau. Die Welt ist nichts als Spiel und Schein — nichts als „großes Welttheater", wie es der Spanier Francesco Quevedo in einem Gedicht zum Ausdruck brachte, das uns Karl Vossler übersetzte:

„Vergiß nicht, daß das Leben Schauspiel ist
Und diese ganze Welt die große Bühne,
Und sich im Augenblick die Szenen wandeln
Und alle wir dabei als Spieler handeln.
Vergiß auch nicht, daß Gott das ganze Spiel
Und seinen weitgedehnten Gegenstand
In Akte ordnete und selbst erfand.
Die Texte und die Rollen auszuteilen,
Wie lang, wie hoch sich unsere Handlung spannt,
Liegt in des Einz'gen Dramaturgen Hand."

In diesen Epochen wurde das Theater zu höherem Sein erhoben, wenn eine überstellte Macht — seine gewaltigen Wirkungsmöglichkeiten erkennend — es ihren Zwecken dienstbar machte. Selten oder nie war das Theater eine Kunstform ganz nach eigener Gesetzlichkeit: in richtiger Erkenntnis der mächtigen Ausstrahlung auf die Menge wurde es benutzt, aber nicht geleitet.

Es wäre eine lohnende Aufgabe für sich, wollte man den theatralischen Kosmos William Shakespeares daraufhin genauer betrachten, inwieweit er dem politischen und sozialen Welt- und Lebensgefühl seiner Epoche Ausdruck verlieh. Von Shakespeare selbst stammt die vorhin erwähnte Forderung, das Theater solle dem Jahrhundert den Körper und Abdruck seiner Zeit zeigen. Das deutsche Drama fand erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts seine eigene dramatische Form. Lessing war der große Mittler und Vermittler. Er erkannte die Einzigartigkeit Shakespeares, aber ebenso die Ergiebigkeit der englischen Literatur, und es ist bezeichnend genug, daß sein erstes bedeutendes Stück „Miss Sarah Sampson" einen englischen Stoff behandelt — das erste deutsche „bürgerliche Trauerspiel". Lessing, der auch das erste deutsche Zeitlustspiel (Minna von Barnhelm), das erste deutsche Milieu- und Sittenstück (Emilia Galotti) und das erste idealistische Drama von Belang im Shakespeareschen Blankvers (Nathan der Weise) schrieb, wurde der Zimmermann unserer heutigen Bühne: er machte aus europäischen Stämmen ihr deutsches Gebälk. Was durch Lessing vorbereitet war, wurde durch Goethe und Schiller vollstreckt: der Einbruch der, wie wir heute sagen würden, europäischen Ideenwelt in den deutschen Geistes- und Theaterraum. Dem Ausspruch Goethes, daß das eigentliche Studium der Menschheit der Mensch sei, antwortet der entsprechende Ausruf Schillers, daß der Mensch des Menschen sehr zu seinem großen Ziele bedürfe; und das Goethewort „lebenswürdig" galt gewiß auch dem politischen Bereich des Daseins. Ganz klar und gültig hat Schiller in seiner berühmten Vorrede zur „Braut von Messina" — „Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie" — sich über die Aufgaben des Dramatikers ausgesprochen:

„Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht; der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit einem bestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit; es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fordern."

Hier ist das Theater wirklich „die tätige Reflexion des Menschen über sich selbst", oder, um mit einer Formel von Karl Jaspers zu sprechen, mit der Aufgabe bedacht, „den Menschen an sich selbst zu erinnern". Wir besitzen Beweise genug für die erhebende, stärkende und erschütternde Macht unserer klassischen Dichtung — und diese Macht war, ist und bleibt in hohem Maße

auch eine politische. Eine Berliner Aufführung aus dem Jahre 1944 brachte Schillers „Räuber" und bewies das Titanische dieser Dichtung; es wurde wahrhaft eine Predigt daraus — ein Jahr vor dem Zusammenbruch von Gustaf Gründgens gesprochen, wie man sie von der Bühne her kaum noch vernommen hatte. Von gleicher Kraft waren damals „Fiesco" und „Kabale und Liebe" — und in den Jahren der Tyrannis wurde der Ausruf des Marquis von Posa im „Don Carlos":

„Ein Federzug von Ihrer Hand und neu
Erschaffen ist die Erde, Geben Sie
Gedankenfreiheit!"

mit einer Erschütterung vernommen, die zur Anordnung der Absetzung des Stückes führte. Und es ist auch bezeichnend, daß nach dem Zusammenbruch des Jahres 1945 allenthalben zuerst „Nathan der Weise" gespielt wurde. In der Ringerzählung ist Lessings Humanitätsbegriff auch heute noch von bezwingender Leuchtkraft: nach der schlimmen Zeit des Rassenhasses, der Verzweiflung über den verlorenen Glauben an das Menschliche. Niemand hat schöner als Thomas Mann in seiner Schiller-Rede die politische Wirkungskraft der dramatischen Dichtung gekennzeichnet:

„Arbeit am Geist der Nation, ihrer Moral und Bildung, ihrer seelischen Freiheit, ihrem intellektuellen Niveau, das sie in den Stand setzt, zu gewahren, daß andere, unter verschiedenen historischen Voraussetzungen, einer anderen sozialen Gerechtsame Lebende, auch Menschen sind; Arbeit an der Menschheit, welcher man Anstand und Ordnung, Gerechtigkeit und Friede wünscht statt gegenseitiger Anschwärzung, verwilderter Lüge und speiendem Haß, — das ist nicht Flucht aus der Wirklichkeit ins Müßig-Schöne, es ist ein bewahrender Dienst am Leben, der Wille, es zu heilen von Angst und Haß durch seelische Befreiung." —

So verstanden, gewinnen die Spielpläne der Theater eine politische Bedeutung: es war dumm und schädlich, uns in den Jahren der Tyrannis die zeitgenössischen Arbeiten des Auslandes vorzuenthalten; es ist aufbauende und fruchtbare Politik, wenn heute die Spielpläne dem dramatischen Schaffen der ganzen Welt offen sind. Die Jahre einer orientierenden Dramaturgie nach dem Zusammenbruch von 1945 waren notwendig: denn die tätige Reflexion des Menschen über sich selbst bedarf des ganzen Bildes von Menschen unserer Zeit. Franz Kafka hat den Menschen im „Prozeß" in seiner Bedrohtheit, Carl Zuckmayer im „Gesang im Feuerofen" in seiner Standhaftigkeit dargestellt; und es wäre der Untersuchung wert, wie stark Büchners „Dantons Tod" oder Goethes „Die natürliche Tochter" uns heute helfen können, das Bewußtsein der Menschen zu klären und zu bilden. Alle Dichtung von den Griechen über Calderon, Shakespeare, Lessing, Schiller, Goethe, Kleist, Hebbel bis zu Hauptmann ist mit Himmel und Hölle gleichermaßen verbunden: alle stehen, ob sie Gott sinnvoll oder sinnlos empfinden, ringend und ruhend letztlich im Religiösen und wissen sich Teil der menschlichen Gesellschaft. „Man vergißt allzu oft, daß Politik und Geist identisch sind", sagte

Hugo von Hofmannsthal einmal und meinte gewiß nicht die niederen Bereiche des Politischen. Das Parteitheater bleibt immer dasselbe; und bezahlte Beeinflussung des Theaters gab es in der Demokratie Griechenlands ebenso wie im revolutionären Frankreich, im konservativen England so gut wie im zaristischen Rußland. Mit Kunst hat das genauso wenig zu tun wie alle von einem „Regime" oder einem „System" verordnete und befohlene: sie ist nicht einmal wert, den Vorhof zu betreten. Für uns gelten die Strophen, die Schiller an Goethe richtete, als er den „Mahomet" von Voltaire auf die Bühne brachte:

„Denn dort wo Sklaven knien, Despoten walten,
Wo sich die eitle Aftergröße bläht,
Da kann die Kunst das Edle nicht gestalten,
Von keinem Ludwig wird es ausgesät;
Aus eigner Fülle muß es sich entfalten,
Es borget nicht von ird'scher Majestät,
Nur mit der Wahrheit wird es sich vermählen,
Und seine Glut durchflammt nur freie Seelen.

Erweitert jetzt ist des Theaters Enge,
In seinem Raume drängt sich eine Welt;
Nicht mehr der Worte rednerisch Gepränge,
Nur der Natur getreues Bild gefällt;
Verbannet ist der Sitten falsche Strenge,
Und menschlich handelt, menschlich fühlt der Held.
Die Leidenschaft erhebt die freien Töne,
Und in der Wahrheit findet man das Schöne."

III.

Wenn sich das Theater der westfälischen Landeshauptstadt zu diesen Grundlagen bekennt, dann ist mir um seine Zukunft nicht bange. Zum Schluß meiner Darlegungen habe ich bestimmte Wünsche auszusprechen, die zugleich auch Auflagen sind an einmal den Spielkörper und seinen Generalintendanten, dann an die Stadtvertretung und Stadtverwaltung und endlich an uns alle, die Besucherschaft. Den Spielkörper und den Generalintendanten bitte ich, nach eigener Gesetzlichkeit seine Ideale zu verfolgen, auf billigen Beifall zu verzichten und sich zugleich der Verantwortlichkeit für das große Ganze bewußt zu bleiben. Nicht unterdrücken darf ich in diesem Zusammenhang die Auffassung meines großen Freundes Gustaf Gründgens: Theaterkrisen sind durchweg Nervenkrisen der Theaterleitung. Für die Stadtvertretung und Stadtverwaltung wollen mir nacheinander zwei das Spannungsverhältnis zum Theater erleichternde Leitworte einfallen: zunächst Kurt Tucholskis zehn Gebote für den Geschäftsmann, der einen Künstler engagiert: das erste, vierte und zehnte Gebot lauten:

„Laß ihn in Ruhe",

und dann die schönen Worte, in welchen Alfons die Grundsätze ausspricht, nach denen er seinen nicht eben einfachen Dichter Torquato Tasso behandelt:

„Ich tue, was ich kann, um Sicherheit
Und Zutraun seinem Busen einzuprägen.
Ich geb' ihm oft in Gegenwart von vielen
Entschiedne Zeichen meiner Gunst. Beklagt
Er sich bei mir, so laß ich's untersuchen,
Wie ich es tat, als er sein Zimmer neulich
Erbrochen glaubte. Läßt sich nichts entdecken,
So zeig' ich ihm gelassen, wie ich's sehe;
Und da man alles üben muß, so üb' ich,
Weil er's verdient, an Tasso die Geduld:
Und ihr, ich weiß es, steht mir willig bei."

Getragen aber wird jedes Theater von seiner Besucherschaft, und damit kehre ich zum Ausgangspunkt meiner Ansprache: zur „Polis" und ihrem Theater zurück. Völlige Freiheitlichkeit: — das war's, was jene Periode so bereicherte, daß wir noch heute von ihren Geschenken zehren, und völlige Freiheitlichkeit kann auch heute nur die Beziehungen zwischen dem Theater und der Öffentlichkeit bestimmen. Je freier das Theater ist, je unabhängiger es dem Geiste und der Kunst dienen kann, um so mehr trägt es zur Erfüllung der öffentlichen Aufgabe bei, die Vorzüge und Mängel des Menschen und menschlicher Einrichtung, die Vorzüge und Mängel mithin auch der öffentlichen und staatlichen Gemeinschaft in der ihm gemäßen Form aufzuzeigen. Nur so wird das Theater seiner Aufgabe entsprechen können, teilzuhaben an der Heiligung des Guten und der Reinigung des Bösen: mit einer Ausstrahlung auch in die öffentlichen Bereiche. In welchem Maße sogar die Komödie der großen griechischen Zeit aus der mitbürgerlichen Verantwortung des Dichters gespeist war, dafür sind — und mit diesem Hinweis bitte ich abschließen zu dürfen — das großartigste Beispiel die „Frösche" des Aristophanes.

Im letzten Jahre des großen Krieges zwischen Athen und Sparta, zwischen dem letzten großen Sieg Athens und seiner entscheidenden Niederlage, in einem Entwicklungsstadium der Demokratie, dieser anspruchsvollsten, aber auch anfälligsten Staatsform, da die Lenkung unsicher geworden war, da demagogisches Blendwerk die nicht mehr genügend einsichtsvolle Volksmenge auf Abwege führte, da jeder Gute aufgerufen war, in voller Mitverantwortung das Schicksal der Heimatstadt zum Guten zu wenden und den Absturz zu verhüten, setzt der Dichter Aristophanes alles ein, um mit den erzieherischen Möglichkeiten der Komödie, dieses aus Ernst und Scherz wunderlich gemischten Spiels, seinen Beitrag zur Rettung zu leisten. Er läßt den Gott Dionysos selbst in die Unterwelt absteigen; die lebenden Dichter sind untüchtig und bleiben wirkungslos; einer der großen Alten soll zur Erde zurückgeholt werden. Ein Chor der seligen Eingeweihten empfängt den Gott und trägt ihm und damit der im Rund des Theaters versammelten athenischen Bevölkerung bedeutsame Verse vor. Diese

wuchtigen anapästischen Tetrameter habe ich Dir, liebe Stadt Münster, zum Geburtstag Deines Theaters mitgebracht; sie sollten in ihrer heilenden und heiligenden Wirkung über der Eingangspforte aller Theater stehen. In dieser Gesinnung bitte ich Sie, meine Damen und Herren, als unser aller Gruß an das Stadttheater Münster und zugleich als Mahnung für uns alle die Verse des Aristophanes zu hören: — als den Aufgaben des öffentlichen Lebens und des Theaters gemeinschaftlich Verpflichtete:

„In Andacht schweig' und halte sich fern
von unseren heiligen Chören,
Wer teil nicht hat am geweiheten Wort,
wer rein nicht ist in Gesinnung,
Wer gemein witzreißender Worte sich freut,
die zur Unzeit sich hören lassen,
Wer Hader im Volke nicht dämpft, wo er kann,
noch sich sanft Mitbürgern versöhnet,
Wer heftiger schürt und die Glut anfacht,
in Begier nach eigenem Vorteil,
Wer im Amt, wenn der Staat wie in Sturmflut schwankt,
zugänglich sich zeigt für Geschenke:
Sei's denen gesagt und aber gesagt
und zum dritten gesagt und geheißen:
Zu entfernen sich gleich vor dem musischen Chor!
Ihr Andern beginnt die Gesänge,
Beginnt die heilige Feier der Nacht,
geziemend dem Fest der Geweihten!"

DAS DRAMATISCHE ENSEMBLE

Bemerkungen zu Mozarts Dramaturgie

Von K. H. Ruppel (München)

Franz Grillparzer, der zuweilen sehr skurille Einfälle hatte, verglich einmal in einer Tagebuch=Notiz aus dem Jahr 1809 die Werke Gottes in den ersten Schöpfungstagen mit der Individualität einiger Komponisten und kam dabei zu folgenden Zuordnungen:

„Das Chaos — Beethoven,
Es werde Licht — Cherubini,
Es entstehen Berge — Joseph Haydn!
Singvögel aller Art — die italienische Schule,
Bären — Albrechtsberger,
Kriechendes Gewürm — Gyrowetz
Der Mensch — Mozart!"

Man kann das im Sinne einer Rangordnung nehmen, wobei man unschwer zu dem Schluß kommt, daß Mozart, wie für die Bibel der Mensch die Krone der Schöpfung war, für Grillparzer die Krone der Musik bedeutete. Man kann darin aber auch eine auf frappierend bündige Weise ausgedrückte Deutung des schöpferischen Phänomens Mozart sehen, einen Lichtstrahl, der auf den Grund des Geheimnisses fällt, das es umschließt: *Das Zentrum der Kunst Mozarts ist der Mensch* — in einem so exklusiven Sinn, wie er es nur noch für Shakespeare gewesen ist. Man sollte, die Einzigartigkeit des Musikers Mozart bewundernd, darüber dennoch nicht vergessen, daß er — im Medium der Musik — ein ebenso einzigartiger Menschengestalter gewesen ist. Was die Dichtung, eben im Werk Shakespeares, schon fast zwei Jahrhunderte vorher zustandegebracht hatte, das erreichte die Musik erst in den Opern Mozarts: Das Erscheinen des Menschen in seiner ganzen Lebensnähe und Lebenswirk=lichkeit auf der Bühne, wobei es nicht ins Gewicht fällt, daß Mozart dem Gestaltenkosmos Shakespeares nur bestimmte Gestaltengruppen gegenüber=zustellen hat, denn die riesige Ordnung der großen Schurken und Verbrecher, die auf Shakespeares Welttheater agieren, gibt es bei ihm nicht (es sei denn, man rechnet Don Giovanni zu ihnen, wogegen sich jedoch einige Bedenken melden, denn Don Giovanni unterscheidet sich nicht vor allem als Exponent des Bösen von einer Welt des Guten, sondern als Elementarereignis von einer

Welt der gesellschaftlichen Bedingtheit). Die Legitimation des Vergleichs zwischen Shakespeare und Mozart leitet sich von der vollkommenen „Gebärdung" des Menschlichen her, die beide bewirkten, der eine aus dem Wort, der andere aus dem Ton: von der Rundheit und Dichte, der Fülle und Farbigkeit der Gestalten, in denen es sich, individualisiert, verkörperte; von der Wärme des schöpferischen Anhauchs, der es ins Leben rief. Mozart hat in allen Bereichen der Musik die Spuren seines Genies hinterlassen — Spuren, die nie verwehen werden, solange es eine Musik auf Erden gibt — in keinem aber tiefere, ausgeprägtere als in dem der Oper. Mozart war, wie Shakespeare, für das Theater geboren.

Man weiß, daß schon der Dreizehnjährige einen Blick für die Bühne hatte — daß er das Ohr dafür hatte, versteht sich von selbst — und sich in Briefen von seiner ersten italienischen Reise zuweilen recht kritisch über das Aussehen und das „Agieren" der Primadonnen äußerte (z. B. in seinem Bericht über Hasses „Demetrius", den er am 10. Januar 1770 in Mantua gehört hatte). Aber auch außerhalb der Bühne erweist er sich als ein rascher und scharfer Beobachter im Bereich des Menschlichen; während Natur und Landschaft bekanntlich kaum Eindruck auf ihn machten, interessierten ihn Erscheinung, Gehaben und Benehmen der Leute in den fremden Ländern, die er auf seinen Reisen sah, außerordentlich und mit durchdringendem Blick erkannte er, was sich hinter diesem Gehaben an Charakterzügen, an komischen oder würdigen Eigenheiten verbarg, ja sogar schon, welche Konfliktsmöglichkeiten darin angelegt sein mochten. Das alles deutet auf das spätere Erwachen einer dramatischen Potenz allerersten Ranges hin, und es ist begreiflich, daß der Zweiundzwanzigjährige, von dem schon neun Opern aufgeführt worden waren, dem Vater fast wie fiebernd seine Theaterleidenschaft bekennt, indem er schreibt: „Ich darf nur von einer Oper reden hören, ich darf nur im Theater sein, Stimmen hören ... oh, so bin ich schon außer mir", und ein anderes Mal gesteht er, daß ihm bei der Vorstellung, eine Oper komponieren zu können, mit der es „richtig" sei, ein Feuer durch den ganzen Leib rinne und er an Händen und Füßen zittere. Das sind Worte, mit denen fast eine erotische Verzückung ausgedrückt sein könnte. So spricht kein Künstler, der mit seinem Schaffen gelegentlich auch das Theater berührt — so kann nur einer sprechen, für den die „geheimnisvolle und sonderbare Anstalt" (Goethe) den eigentlichen Spiel-Raum seiner produktiven Phantasie bedeutete.

Wir können daher erwarten, daß diese Phantasie, deren musikalische Produktivität schlechthin unermeßlich war, auch auf dem vergleichsweise eng umgrenzten Gebiet der Operndramaturgie produktiv war, d. h. daß Mozart die Oper, sobald er sich dieser Kunstform als *einer Möglichkeit der Menschengestaltung* bewußt geworden war, nicht nur musikalisch, sondern auch dramatisch um neue Formen bereichert hat. Solange der Knabe Mozart ohne eigne menschliche Erfahrung Opern komponierte — die mythologische Allegorie „Apollo et Hyacinthus", die er mit elf Jahren für die Benediktiner-Universität seiner Vaterstadt Salzburg schrieb, ist das erste Werk auf diesem Gebiet —

konnte er sich mit dem Formen- und Typenvorrat, den ihm die Oper seiner Zeit lieferte, begnügen, einerlei, ob es sich dabei um die Gattung der *Opera seria* oder der *Opera buffa* oder des *deutschen Singspiels* handelte, zu denen der Elfjährige mit der „Finta Semplice" und mit „Bastien und Bastienne" ebenfalls Beiträge geliefert hatte. Bei dem die Reihe der Jugendopern abschließenden „Idomeneo" (für den Münchner Karneval 1781 geschrieben) sind ihm wohl erste kritische Einsichten bezüglich des bisher ziemlich bedenkenlos übernommenen Schemas der *Seria* gekommen. Es gibt da eine an sich unscheinbare Briefstelle (in einem Bericht an Vater Leopold vom 27. Dezember 1780 über den Probenverlauf in München), die aufschlußreich ist. Mozart erzählt, daß der ältliche Tenor Raaff — er sang den Idomeneo und war „ganz auf den alten Schlendrian (der italienischen Opernmanier) versessen" — ihm Bedenken geäußert habe, das Quartett (Nr. 21) werde keinen Effekt machen, da es den Stimmen nicht genug Entfaltungsmöglichkeiten biete. Was antwortet Mozart darauf? „Als wenn man in einem Quartett nicht viel mehr reden als singen sollte! Dergleichen Sachen versteht er gar nicht."

Nun, das sollte ein alter, eitler *Primo Uomo* verstehen, für den „Oper" sein ganzes Leben lang nichts anderes gewesen war als eine Gelegenheit, seine Kehlfertigkeit zu produzieren — daß man in einem Quartett „reden", also etwas mitteilen, etwas ausdrücken, einen Sinn vermitteln sollte! Fürwahr eine erstaunliche Forderung, mit der der Komponist gegen seine eignen musikalischen Interessen verstoßen würde, müßte man annehmen — denn wo sollte sich, neben der Arie, die Musik ungehemmter, selbstversunkener entfalten als im Ensemble, das ja immer den Stillstand der (von der rein musikalischen Erscheinung ablenkenden) dramatischen Aktion voraussetzt? „Reden" aber, im Sinne der Mozartschen Bemerkung gegenüber der Meinung Raaffs verstanden, heißt nichts anderes, als sich des dramatischen Moments bewußt zu bleiben, es nicht aus dem Auge zu verlieren; es ist der Appell an den Sänger, nicht zu vergessen, daß er in der Oper nicht nur eine kantable, sondern auch eine dramatische Funktion hat, daß er sich nicht zur bloßen Stimme „einebne" *(spianar la voce!)*, sondern rundum, auf die Höhe des Geistes und in die Tiefe der Seele steigend, ein Mensch zu sein habe. Den sängerischen Effekt um der inneren Wahrhaftigkeit willen vergessen — ist das nicht auch die Forderung, die Verdi, der Erzdramatiker der Oper des 19. Jahrhunderts, zeit seines Lebens an seine Interpreten gestellt hat? Wir gehen wohl nicht zu weit, wenn wir in dem brieflichen Ausruf des vierundzwanzigjährigen Mozart „Als wenn man in einem Quartett nicht viel mehr reden als singen sollte!" eine erhellende Bekundung seines nun voll erwachten dramaturgischen Sinnes erblicken, die blitzartig den Aspekt enthüllt, auf dem sich nun wirklich etwas in der Geschichte der Oper Neues und Erstaunliches abzeichnete: *Das dramatische Ensemble.*

Der ausgezeichnete deutsche Musikkritiker und Initiator des berühmten Kranichsteiner Musikinstituts bei Darmstadt, Wolfgang Steinecke, weist darauf hin, daß Mozart der Schöpfer und zugleich Vollender dieses operndramaturgischen Novums ist. „Das Quartettfinale aus der »Entführung«", so schreibt

er[1]), „das große, von der Zweistimmigkeit bis zum Septett sich weitende »Figaro«=Finale, das Sextett aus »Don Giovanni« sind Höhepunkte des Mozart=schen Schaffens, weil sie unvergleichliche Dokumente seiner künstlerischen Humanitas sind und weil sich hier seine einmalige Fähigkeit erweist, Gegensätze zur Synthese zu binden, das Widersprüchliche des Menschen in allen Abstufun=gen von Gut und Böse, Schön und Häßlich zur klingenden polyphonen Einheit zu verschmelzen." Das den zweiten Akt der „Entführung" abschließende Quartett (Nr. 16) ist der äußeren Form nach noch ein Ensemble des konven=tionellen Typs: Die Aktion, die in den unmittelbar vorangehenden Nummern gerade auf einen Höhepunkt gelangt war — Pedrillo hat den immer mißtrau=ischen Osmin in einer hinreißenden Buffoszene betrunken gemacht, der alte Wüterich ist eingeschlafen und Pedrillo hat Don Belmonte zum ersten Wider=sehen mit seiner geliebten Konstanze herbeigeholt — steht still, die beiden Paare (Belmonte=Konstanze, Pedrillo=Blondchen) formieren sich zum „Tutti", um dem Akt einen musikalisch wirkungsvollen Abschluß zu geben. Was aber hat Mozart diesem Quartett, das der brave Stephanie d. J. erst auf seine Ver=anlassung dem ursprünglichen Bretznerschen Text hinzufügte, an innerer dra=matischer Spannung mitgegeben, wie läßt er an Stelle der Spielhandlung jetzt die „Seelenhandlung" hervortreten! Da ist zunächst der mächtige Gefühls=affekt des Wiedersehens der Liebenden, verstärkt durch die Aussicht der nahen Befreiung, bei dem Dienerpaar variiert zur rein praktischen Überlegung des technischen Ablaufs der geplanten Entführung; in Belmontes Hochstimmung fällt dann plötzlich der Schatten geheimen Zweifels an Konstanzes Beständig=keit gegenüber dem Werben des Bassa (auch dazu die komische Variante bei Pedrillo), Konstanze ist davon schmerzlich berührt und beginnt zu weinen, während das resolute Blondchen ihrem Pedrillo kurzerhand eine saftige Ohr=feige appliziert; darauf jäher Umschwung bei den Männern, auf deren Wankel=mütigkeit die Mädchen mit teils echter, teils gespielter Empörung reagieren, um den Erschrockenen gleich darauf zu verzeihen. Endlich finden sich alle, nach=dem die Schatten verflogen sind, zu gemeinsamem Preis der Liebe und gemein=samer Absage an die Eifersucht. In knappster Verdichtung werden so alle Stadien des den Ausdruckscharakter des Quartetts bestimmenden Grundaffekts „Liebe" von zärtlicher Hingabe bis zu drolliger Koketterie, von hellem Entzücken bis zu tiefem Schmerz durchlaufen, ständig fällt ein anderes Licht auf die Seelenlandschaft, und die innere dramatische Situation verändert sich bei völligem Verzicht auf äußere Handlung (bis auf den komischen Spieleffekt der Maulschelle) fortwährend, bis sie zu harmoni=scher Entspannung führt: Fürwahr eine Umformung des konventionellen Ensemble=Arrangements zum echten Stimmungsbild auf der Grundlage see=lischer Spannungen, die in ihrem Reichtum an stärksten Kontrasten und in der Intensität ihres Wechsels nicht anders denn als dramatisch angesprochen wer=den können.

[1]) Mozarts Musik als Spiegel des Menschlichen („Der Mittag", Düsseldorf, Nr. 23 vom 27. Jänner 1956).

Hermann Abert hat in seiner großen Mozart-Biographie dieses Quartett treffend „ein Herzensdrama im kleinen mit dem schlichten Thema: Liebesglück, Entzweiung und Versöhnung" genannt. Seine Klanggestalt ist ebenso von dramatischen wie von musikalischen Gesichtspunkten bestimmt und alle Schattierungen des Melos, der Harmonik, der Dynamik und der Zeitmaße folgen bei vollkommener musikalischer Logik dem innerdramatischen Ausdruck und seinem Wechsel, der erst stillsteht, als das Ganze aus der dramatischen in die apotheotische Sphäre hinübertritt — im schwungvollen Hymnus „Es lebe die Liebe", der den krönenden Abschluß bildet.

Im „Figaro" geht Mozart in der Zusammenarbeit mit Lorenzo da Ponte nun noch einen kühnen Schritt weiter, indem er in den Ensembles nicht nur die innere dramatische Situation schildert, sondern auch die Aktion fortlaufen läßt, ja sogar Höhepunkte des Handlungsverlaufs ins Ensemble einbezieht. Wir wählen als Beispiele das große Finale des zweiten und das Sextett des dritten Aktes; das eine führt uns die weitere Verknotung der schon vom Beginn der Oper an gesponnenen Intrigue, das andere ihre (teilweise) Lösung vor Augen.

Die Ausgangssituation für das Finale des zweiten Akts bildet der Eifersuchtsraptus des Grafen Almaviva, der den Pagen Cherubino im Kabinett der Gräfin versteckt glaubt und den Unschuldsbeteuerungen seiner Gattin nur sein blindwütiges „Sterben muß er, der Verräter"[2]) entgegensetzt. Das Duett (Allegro) erweitert sich im folgenden Molto Andante zum Terzett, als an Stelle Cherubins Susanna aus dem Kabinett tritt. Der Graf sieht seinen Irrtum ein und bittet um Verzeihung, die ihm widerstrebend gewährt wird. Kaum ist die Eintracht zwischen den Gatten wiederhergestellt, als (10. Szene, Allegro) Figaro ahnungslos hereinplatzt und vom sofort wieder erwachten Mißtrauen des Grafen in geheuchelter Jovialität („Weißt du nicht, mein lieber Figaro") aufs Korn genommen wird. Das Ensemble ist zum Quartett angewachsen; Susanna, die Gräfin und Figaro machen den Versuch, Almaviva zu überspielen, indem sie ihn bitten, nun endlich Figaros und Susannens Trauung zu vollziehen, als ein neues Hindernis eintritt: Der tölpelhafte Gärtner Antonio poltert (11. Szene, Molto Allegro) herein und berichtet, daß er einen Menschen — es war Cherubino — aus dem Fenster des Kabinetts der Gräfin habe springen sehen. Figaro, den gefährlichen Moment rasch erkennend, gibt an, er selbst sei aus dem Fenster gesprungen. Almaviva indessen ist nicht so leicht zu überlisten; er nimmt Figaro (Andante) in die Zange und fragt ihn nach den Schriftstücken, die der Saltomortalist verloren hat, als er auf dem Rasen landete. Jetzt sind es die Gräfin und Susanna, die Figaro aus der Klemme helfen, und wütend muß ihn der Graf abermals seinen verfänglichen Fragen entwischen sehen. Figaro — „Du bist doch noch nicht schlauer als ich" — scheint zu triumphieren, da tritt nach Überwindung all der komischen, wiewohl nicht gefahrlosen Hemmnisse eine wahrhaft dramatische Wendung ein, welche mit dem Erscheinen Marcel-

[2]) Deutsche Übersetzung des italienischen Originaltextes zitiert nach der Bearbeitung von Georg Schünemann, Berlin 1939.

linens, Bartolos und Basilios (12. Scene, Allegro assai) das Ensemble zum Septett vergrößert und damit auch schon rein äußerlich den Höhepunkt des aufsteigenden Handlungsverlaufs ankündigt. Marcellina fordert, von Bartolo unterstützt, die Erfüllung des ihr von Figaro für den Fall, daß er ein ihm gewährtes Darlehen nicht zurückerstatten könne, gegebenen Eheversprechens. In einer rasenden Steigerung über piu Allegro zum Prestissimo faßt Mozart zwei gänzlich differierende Stimmungskomplexe am Schluß des Aktes zusammen — das Frohlocken der Figaro-Gegner und des Grafen, und die verzweifelte Ratlosigkeit Figaros, Susannens und der Gräfin.

Der sich steigernden Turbulenz der Handlung entspricht der durch Retardierungen, Ausweichungen und witzige Rochaden überaus kunstvoll gestaltete Wechsel der Affekte bei den handelnden Personen. Die Kurve verliefe etwa so: Eifersucht des Grafen, Angst der Gräfin (8. Szene). Ironie Susannens, Verwirrung der Gräfin, Reue des Grafen (9.). Ahnungslose Lustigkeit Figaros, neues Mißtrauen des Grafen, verbunden mit gespielter Leutseligkeit, neu aufkeimende Angst der Gräfin und Susannens, Betretenheit Figaros; kurzer Stillstand der Affektkurve bei der Bitte an den Grafen, die Hochzeit auszurichten (10.). Neuer Anstieg: Entrüstung des Gärtners Antonio, bange Spannung der beiden Frauen, erwachendes Interesse des Grafen, Resolutheit Figaros, Skepsis des Grafen und Antonos, Verzagtheit der Frauen, Verwirrung Figaros und seine zurückkehrende Sicherheit, kaum unterdrückte Wut Almavivas (11.). Allgemeine Aufgeregtheit, gipfelnd im Gefühl des Triumphs beim Grafen und den Buffofiguren und im Gefühl der Niederlage bei der Gräfin, bei Susanna und Figaro (12. Szene). Die vollkommene Kongruenz der äußeren und inneren Situation ist erreicht, das Ensemble umfaßt in gleicher Fülle Handlungs- und Ausdrucksmomente, mimische und seelische Bewegtheit, komödiantisches Spiel und Offenbarung der Charaktere. In einem einzigen, ebenso weitgespannten wie feingliedrigen musikalischen Komplex umschließt die Einheit der Form die Buntheit des Geschehens und die Vielheit der Individualitäten, die in es verstrickt sind, und im geistvollen Wirbel der Noten spiegelt sich der Wirbel der Ereignisse des „tollen Tags", der hier auf einem unüberbietbaren Höhepunkt angelangt ist.

Das Sextett im dritten Akt (5. Szene) sei als weiteres Beispiel für den genialen Aufbau eines dramatischen Ensembles, wie es Mozart geschaffen hat, kurz betrachtet. Das vorhergehende Rezitativ hat die Entdeckung gebracht, daß Figaro Bartolos und Marcellinens Sohn ist; nun breitet sich, mit ganz leise parodistischem Unterton, gerührte Stimmung aus, die aber sogleich durch die Verärgerung des dadurch neuerlich gefoppten Grafen Almaviva und die trockenen juristischen Schlußfolgerungen des Richters Don Curzio kontrapunktiert wird, als Susanna, die von der glückhaften Wendung der Dinge noch nichts weiß, mit dem vermeintlichen Lösegeld für Figaro hinzukommt. Natürlich muß sie ihn, in Marcellinens Armen, für einen Verräter halten und wieder pfeift, wie einst in der „Entführung", eine Ohrfeige auf des Liebhabers Wange — ein drastischer Spieleffekt im immerhin lyrisch grundierten Ensemble. Und nun verlegt Mozart gar noch einen für den weiteren Verlauf der Handlung

und für die sich anbahnende Lösung der Intriguen und Konflikte entscheidenden Angelpunkt in dieses Ensemble, nämlich die Aufklärung Susannens, wie es sich mit Figaro und Marcellina verhält. Der dramatische Faden ist unauflöslich in die musikalische Form eingewoben, das Ensemble aus seiner bis dahin traditionellen Isolierung als sängerische Repräsentationsnummer im Gefüge der Oper herausgenommen und dramaturgisch aufs deutlichste artikuliert; nicht nur, daß es keinen Stillstand der Aktion mehr fordert — im Gegenteil, es enthält nun ihre dramatischen Höhepunkte und die ausgezeichnetsten Momente der Spielhandlung. Das ist etwas grundsätzlich Neues — eine Folge des Interesses, das der *Dramatiker* Mozart an den *Menschen* in seinen Bühnenwerken nahm.

Nicht generell, aber durch den noch großartigeren Aufwand der Mittel und den elementaren dramatischen Impetus unterscheidet sich das erste „Don Giovanni"-Finale von den „Figaro"-Ensembles. Es ist wohl das grandioseste Beispiel eines dramatischen Ensembles, das die Opernliteratur kennt, denn hier stehen ja nicht nur unterschiedliche Charaktere, sondern Exponenten grundverschiedener Kategorien des Menschlichen überhaupt einander gegenüber: Auf der einen Seite die Repräsentanten der Gesellschaft, der Sitte, der konventionellen Ordnung, zu denen ungeachtet des Standesunterschieds sowohl die Edelleute (Don Ottavio, Donna Anna) wie die Bauern (Masetto, Zerlina) gehören, auf der andern der gesellschafts- und sittenwidrige, alle Ordnungen sprengende panerotische Dämon. (Donna Elvira, obschon hier auf Seiten der Gesellschaft erscheinend, gehört dennoch nicht mehr zu ihr; sie ist die „Verstörte", die einzige unter den Gestalten der Oper, die den Dämon wirklich an sich erfahren hat; die darum auch als einzige sein Ende vorausspürt und ihn, im zweiten Finale, zu warnen kommt.) Wieder wächst, wie im „Figaro", das Ensemble vom Duett über das Terzett und Quintett zum Septett, wieder steigert sich mit der Polyphonie der Stimmen auch die dramatische Polyphonie bis zu Giovannis (mißglücktem) Versuch der brutalen Verführung Zerlinens und zum zynischen Übermut seiner Ironie, wenn er die Gesellschaft so verachten zu können glaubt, daß er ihr, die doch alles weiß, seinen Diener Leporello als angeblichen Schänder der Ehre Zerlinens vorführt. Die Turbulenz der Spielaktion wird durch die Musik intensiviert und zugleich in einer höheren geistigen Ordnung gebunden — denken wir nur an das gleichzeitige Erklingen der drei Orchester, die, auf der Bühne postiert, damit auch in den bildhaften Vorgang einbezogen sind. Welche Lebensfülle ist hier an Stelle der alten Final-Arrangements getreten, welche „Beredtheit" (im Sinne der Bemerkung Mozarts aus der „Idomeneo"-Zeit) hat hier das Ensemble angenommen! Die Präzision der szenischen Vorstellung ist in diesem Finale so evident, daß man zu sagen versucht ist, Mozart habe es bei der Komposition nicht nur mit dem Auge des Dramaturgen, sondern auch mit dem Blick des Regisseurs vor sich gesehen. Niemals vorher in der Geschichte der Oper ist die Bühne so genial als „Dimension" erspürt und erfaßt worden; sie war immer nur „Bild", dekorierte technische Anlage, malerisch (meist großartig) verhängtes Spielgerüst — hier im

„Don Giovanni"-Finale ist es, als ob sie zum ersten Mal als ein dynamisches Kraftfeld gesehen würde, auf dem die dramatischen Spannungen mit einer elementaren Energie zum Austrag kommen. So hat Shakespeare die Bühne gesehen, wenn an Macbeths Königstafel der Geist Banquos erscheint oder das Schauspiel im „Hamlet" den Gattenmord entlarvt. Zu *seiner* Welt führt Mozarts Werk, nicht zu der Molières, obgleich sein Held Don Juan auch durch diese geistert.

DAS BÜHNENBILD DER „ZAUBERFLÖTE"

Von der Uraufführung bis zu Oskar Strnad

Von Wolfram Skalicki (Graz)

(Schluß)

III. 1869—1906

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist allgemein durch eine Rückwendung zum Barock, d. h. zur Dynamik, durch eine erneute Vorliebe für das Sinnliche, Farbige, Bewegte gekennzeichnet. Dieser Reaktion, die spontan überall hervorbricht, gewährte das Gesamtkunstwerk des Theaters, zumal des Opernhauses, den großartigsten Spielraum[1]). Das Theater wird damit auch zum führenden Bauthema in der Architektur. Die Wandlung drückt sich auch in der Gestaltung des Theaterraumes selbst aus. Während Schinkels Innenraum auf „mondigkühle Töne" — Blau, Silber — abgestimmt war, präsentieren sich alle Theater der Blütezeit in dem barocken, sinnlichen und prächtigen Farbendreiklang von Rot, Gold und Weiß[2]).

Als 1869 das neue Haus der Wiener Hofoper fertiggestellt war, dachte man zunächst an eine Eröffnung mit der „Zauberflöte". Wegen der Problematik dieser Oper gerade in darstellerischer und dekorativer Hinsicht wurde der Plan aber fallen gelassen und zur Eröffnung „Don Juan" gegeben[3]). Die „Zauberflöte" erschien erst am 1. September 1869 mit Dekorationen von Josef Hoffmann[4]) und erwies sich in der neuen Ausstattung als ein Kassenstück ersten Ranges, das sie im alten Haus längst nicht mehr gewesen war[5]).

Die Dekorationen J. Hoffmanns überraschten zunächst durch ihre Größe und Weiträumigkeit. Dieser Eindruck war einerseits durch die vollkommene Ausbildung der Guckkastenbühne, für die Gottfried Semper[6]) in seinen Bauten den bestimmenden Typ geschaffen hatte, andererseits durch eine rein malerische Konzeption als Bühnen„bild" bedingt. Denn aus der Bedeutung des Theaters ergab sich ein starker Zusammenhang der Malerei mit dem Bühnenmäßigen

[1]) H. Sedlmayr, a. a. O.
[2]) Ebd.
[3]) R. Wallaschek, a. a. O.
[4]) Josef Hoffmann, geb. 22. Juli 1831 in Wien, gest. 31. Jänner 1904 in Wien, Maler und Graphiker, Schüler S. Wegmayrs an der Akademie d. bild. Künste Wien, von 1812—1865 im Atelier Carl Rahls tätig.
[5]) R. Wallaschek, a. a. O.
[6]) Gottfried Semper (1803—1870).

und umgekehrt ein Einwirken des rein Malerischen auf das Theater. Die große Epoche des Bühnenbildes, in der die Architekten auf der Bühne herrschten, die mit Palladio begann und bis Schinkel reichte, war damit definitiv zu Ende[7]). Josef Hoffmann kam von der „historischen Landschaftsmalerei" her und war einer der ersten Maler, die von dieser Zeit an für das Bühnenbild bestimmend wurden: Arnold Böcklin, Hans Thoma, Hans Makart, Wilhelm Trübner, Alfred Roller, Max Slevogt, Heinrich Lefler, Koloman Moser, Lovis Corinth, Emil Orlik und Oskar Laske.

Die »historische Landschaftsmalerei« war Josef Hoffmanns eigentliches Gebiet, und die architektonischen Motive treten daher in seinen Entwürfen auffällig in den Hintergrund. Wo er aber doch gezwungen war, rein architektonische Motive darzustellen, war er von merkwürdiger Unsicherheit und auf der Suche nach Vorbildern. Die technischen Bedingungen waren durch die Kulissenbühne gegeben; die bescheidenen plastischen Aufbauten (Terrain) konnten mit Podesten, Stufen und gemalten Abdeckungen ausgeführt werden.

„Halle des Schweigens" (II/2), eine sehr blasse, grau in grau lavierte Zeichnung, ist ein schwaches Blatt Hoffmanns. Eine ägyptische Säulenhalle läuft in starker Schrägstellung von links nach rechts in die Tiefe. Der auf der Rückseite beigefügte Plan zeigt, daß die Auflösung in ein Kulissensystem erfolgte. Zwischen den Säulen sieht man einen lichten Hof und jenseits weitere Tempelhallen. Die ganze Anlage läßt vermuten, daß Hoffmann irgendeine Abbildung eines ägyptischen Tempels als Vorlage benützt hat. Vergleicht man aber diesen Entwurf mit einem Blatt Carlo Brioschis[8]) zu einer Oper im ägyptischen Stil (um 1880), überrascht bei Hoffmann die Sparsamkeit in der Verwendung dekorativer Elemente. Es fehlen bei ihm noch die Palmenwedel, Festons und Makartbuketts oder Baldachine, Velarien und Draperien.

„Feuer und Wasser" (II/28) zeigt zwei symmetrische Grotten mit einem lodernden Feuer und einem Wasserfall. Auf der Bühne bestand diese Dekoration aus zwei Bogen und einem Prospekt. Die Anlage des Blattes läßt sich in keiner Weise mit Hoffmanns großartigem Entwurf zu „Nibelheim" für Richard Wagners „Rheingold" vergleichen.

„Felsige Gegend" (I/1) zeigt Hoffmanns Qualitäten als Landschaftsmaler. Im Vordergrund rahmt ein aus Ästen, Palmenkronen, Agaven und anderen tropischen Gewächsen gebildeter Bogen die Bühne ein und betont in romantischem Sinne die Tiefenerstreckung und die Bildhaftigkeit. Die Kulissenfolge stellt tropische Sträucher, Bäume und verstreute Felstrümmer dar und wird auf der linken Seite durch einen Tempel unterbrochen, der etwas erhöht steht. Zu diesem Versatzstück mit praktikabler Türe führen Stufen hinauf, die durch einen gemalten Felsblock maskiert sind. Während der Bühnenboden völlig frei bleibt und sich nur seitlich die charakteristischen Felsvorsprünge gegen die Mitte zu vorschieben, ist im Hintergrund der „Fußsteig" Schikaneders durch Treppen angedeutet, die wieder durch gemalte Felsen verdeckt sind. Dieser Weg, der sich im Prospekt fortzusetzen scheint, läuft aber hinter dem Tempel nach links in die Kulisse. Von dort aus erfolgte wahrscheinlich auch der

[7]) Palladio hat u. a. das Teatro Olympico in Vicenza, L. O. Burnacini das Theresianum in Wien (Favorita), ein Galli das markgräfliche Opernhaus in Bayreuth erbaut.

[8]) Carlo Brioschi, geb. 24. Juni 1826 in Mailand, gest. 12. November 1895 in Wien, Begründer des hohen Rufes der neuen Wiener Dekorationsmalerei, vom 1. April 1854 bis 31. März 1885 an der Wiener Hofoper tätig. Dekoration zu einer Oper im ägyptischen Stil (Theat. S. d. Nat. Bibl. Wien).

Auftritt Taminos und Papagenos. Die Achse ist leicht nach rechts verschwenkt. Das Ganze macht einen üppigen, aber nicht überladenen Eindruck und zeigt den Willen zum historisierenden Realismus.

„Hayn" (I/15) ist nach dem gleichen Prinzip aufgebaut. Nach dem Laubbogen, den tropischen Gewächsen und Felsenkulissen erscheinen ganz klein im Hintergrund die drei Tempel, die möglicherweise schon auf den Prospekt gemalt waren. Das dramaturgisch so wichtige Motiv der drei Türen geht in der Landschaft vollkommen unter.

„Palmenwald" (II/1) zeigt eine sorgsame Motivierung der verwendeten dekorativen Elemente. Links und rechts am Portal stehen je zwei sich schwach verjüngende Obelisken, die die ersten beiden Gassen bilden. Vor dem Sockel der Obelisken stehen in Stein gehauene Sitze mit Widderköpfen an den Armlehnen. Auf den Obelisken knien je zwei Figuren, die das vordere Velarium tragen, das sich quer über die Bühne spannt. Auf diese Obelisken folgen dünne, hölzerne Säulen mit Papyroskapitälchen, die ein zweites Velarium tragen. Dahinter stehen links und rechts Palmengruppen (Kulissen). Der abschließende Prospekt stellt ein Palmengehölz am Rande der Wüste vor. Zwischen den Stämmen schimmern vier Pyramiden und eine Sphinx durch. Der dunkle Vordergrund bildet wieder den Rahmen für die im hellsten Lichte ausgebreitete Landschaft.

Durch die Verbesserungen auf dem Gebiet der Beleuchtungstechnik, besonders durch die Einführung des Gaslichtes, war es möglich, bei den Dekorationen auf die scharf konturierende Malweise zu verzichten, die bis dahin infolge der mangelhaften Bühnenbeleuchtung erforderlich war. An Stelle der betonten Hell-Dunkel-Kontraste trat eine freiere, malerischere Ausführung, die alle Konturen in einem silbrigen Ton, in Licht und Luft zerfließen ließ. Damit kündigte sich der Impressionismus auch auf der Bühne an. Ein in dieser Hinsicht hervorragendes Blatt ist der „Palmenhain" (II/1) Josef Hoffmanns.

In München begann 1889 Ernst v. Possart, der damalige Intendant der königlichen Hoftheater, zusammen mit Generalmusikdirektor Hermann Levi mit der Neuinszenierung sämtlicher Mozart-Opern. Im Rahmen dieses Zyklus erschien 1898 auch die „Zauberflöte", bei der Possart als erster wieder auf den Text Schikaneders zurückgegriffen und das durch viele Bearbeitungen verdorbene Original wieder hergestellt hatte[9]). Wie einen letzten Stein in das Gebäude hat Possart im zweiten Finale (II/30) den Tanz eingeführt, „der in der höchsten Erlösungsfreude über das gesungene Wort hinaus eine Steigerung bringen sollte"[10]). Die Bühnenbilder zu dieser Aufführung hatte der Obermaschinenmeister Karl Lautenschläger entworfen, der für die Szene „Feuer und Wasser" (II/28) wieder eine Wandeldekoration eingeführt, im übrigen aber in „Ägypterei geschwelgt hatte"[11]).

Es ist bedauerlich, daß Alfred Roller[12]) sich mit der „Zauberflöte" nie so intensiv befaßt hat wie mit dem „Don Giovanni" oder der „Hochzeit des

[9]) C. Hagemann, a. a. O.
[10]) F. L. Hoerth in „Blätter der Staatsoper", a. a. O.
[11]) C. Niessen, a. a. O.
[12]) Alfred Roller, geb. 2. Oktober 1864 in Brünn, gest. 1935, vom 1. Juni 1903 bis 31. Mai 1909 und vom 1. November 1918 bis 21. Juni 1935 Leiter des Ausstattungswesens an der Wiener Hof-(Staats-)Oper.

Figaro", doch lassen sich dafür zwei Gründe angeben: erstens waren die „Don Giovanni"-Dekorationen, die vielleicht auch noch von 1869 stammten, sicher viel unbedeutender als Hoffmanns „Zauberflöte", so daß sich Gustav Mahler entschloß, nur erstere durch neue ersetzen zu lassen; zweitens — und dieser Grund ist entscheidender — konnte diese Zeit ihrer Einstellung nach der „Zauberflöte" gar nicht gerecht werden, da sie noch vollkommen im Banne der „großen Oper" und des „Musikdramas" stand, die „Zauberflöte" aber, diese anspruchsvollste aller Opern, eine Interpretation aus einer verwandten Grundhaltung heraus verlangt. Daß diese Bedingung noch nicht gegeben war, obwohl man sich um ein richtiges Verständnis Mozartscher Musik bemühte, zeigt unter anderem auch Gustav Mahlers Purismus. In seinem anerkennenswerten Streben, überflüssige Details von der Bühne fernzuhalten, hat Mahler mit „Grane" und dem Widdergespann aus dem „Ring des Nibelungen" auch die Löwen und Affen aus der „Zauberflöte" verbannt, die selbst Goethe geduldet hatte. Bezeichnend ist auch, daß Mahler und Roller die „Entführung aus dem Serail" zwischen den gleichen Türmen wie im „Don Giovanni" spielten, wodurch ein „Mißakkord zwischen Szenerie und musikalischer Werksprache" entstand, wie Hans Gregor an der Aufführung kritisierte. Nur die „Zauberflöte", die eine architektonische Gestalt des Bühnenbildes gerechtfertigt hätte, mußte sich mit den alten Dekorationen begnügen.

Die Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek besitzt mehrere Blätter zur „Zauberflöte", Wien 1906, die aber von verschiedenen Künstlern stammen. Sie zeigen die Veränderungen, die Mahler an den Dekorationen Hoffmanns vornehmen ließ.

„Prächtiges Gemach" (I/6) stammt von Franz Angelo Rottonara[13]), in dem sich der Künstler ungewöhnlich sparsam in der Verwendung dekorativer Elemente zeigt. Es ist anzunehmen, daß dieser Entwurf unter Rollers Einfluß entstand, der seit 1903 die Leitung des Ausstattungswesen innehatte. Zwei gewaltige Sphinxe flankieren, frontal gesehen, drei Stufen, auf denen die Königin der Nacht steht, die neben den kolossalen Plastiken wie ein Kind wirkt. Den Hintergrund (Prospekt) erfüllt ein weiter, flimmernder Sternenhimmel.

„Hayn" (I/15) ist mit „gemalt A. Brioschi" bezeichnet[14]). Diese Veränderung an Hoffmanns Dekoration war vom Standpunkt der Regie aus erforderlich. Statt dem tiefen Hain, in dem die Tempel völlig verschwanden, steht jetzt eine Tempelfront mit drei Toren auf der Bühne, die nur links und rechts durch naturalistische Pflanzenkulissen eingerahmt wird. Dieses Blatt schließt stilmäßig am stärksten an Hoffmann an, ist aber phantasielos und konventionell.

„Prächtiges ägyptisches Zimmer" (1/9) ist mit „Entwurf: Roller—gemalt A. Brioschi" bezeichnet. Der Anteil Rollers ist deutlich. Einige schwere, ungegliederte Mauerpfeiler tragen im Hintergrund die Decke. Durch die breiten Öffnungen sieht man in einen Garten. Die Architektur ist nicht mehr ägyptisch, sondern in Übereinstimmung

[13]) Franz Angelo Rottonara, Theatermaler, geb. 3. Dezember 1848 in Corvara (Tirol), Schüler von Schwind, Wagner und Strähuber, seit 1890 mit Hans Kautsky assoziiert.

[14]) Anton Brioschi, Sohn des Carlo B., vgl. Anm. 8, geb. 30. November 1855 in Wien, seit 1. Juni 1886 an der Wiener Hofoper, stattete lange Zeit sämtliche Opern und Ballette aus.

mit dem „Sezessionsstil" eher archaisch-griechisch. Die Farben sind auf Grau und pompejanisch Rot beschränkt. Die Seitenkulissen sind durch Vorhänge ersetzt, die wie die Türme im „Don Giovanni" eine neutrale Zwischenzone schaffen[15]).

„Angenehmer Garten" (II/7) ist wieder mit „Entwurf: Roller — gemalt A. Brioschi" bezeichnet. In der Mitte steht eine Bank mit einer Rosenlaube. Seitlich davon steht Gebüsch. Im Hintergrund sind Baumkulissen aufgestellt, die sich silhouettenhaft von dem intensiv blauen Nachhimmel abheben, den Roller zum erstenmal 1903 im II. Akt des „Tristan" angewendet hatte[16]).

Die übrigen Entwürfe „Roller — Brioschi" gehören der Aufführung der „Zauberflöte" in Salzburg 1910 an. Die Technik des Kulissensystems gestattete die gemeinsame Verwendung älterer und neuerer Dekorationen, die oft von verschiedenen Künstlern oder, wie im Fall der „Zauberflöte", aus verschiedenen Ateliers (Rottonara & Kautsky und Brioschi & Burghart) stammten. Die „Zauberflöte", Wien 1906, muß außerdem das Bild einer stilmäßigen Umformung geboten haben, die sich in den Künsten und in der Mode vom Makart-Stil zur Sezession vollzog und das Bühnenbild noch 20 Jahre beeinflussen sollte.

IV. 1909—1934

Die große Revolution, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf allen Gebieten der Kunst zum Ausbruch kam[1]), brachte auch Reformen auf dem Gebiet des Bühnenbildes, die zum Teil durch die Einführung der elektrischen Bühnenbeleuchtung bedingt waren. Die für das Theater entscheidenden Anregungen gingen von Adolphe Appia[2]) aus, dessen Forderungen die Entwicklung des Bühnenbildes bis heute beeinflussen.

Seine erste Forderung waren die „Zeichen", die das Wesentliche einer Oper „versinnbildlichen" sollten, das Bühnenbild also in den Dienst der Interpretation stellten, nachdem es seit der Romantik nur mehr eine dekorative Aufgabe erfüllt hatte. Die zweite Forderung ging auf eine Verräumlichung der Bühne aus, machte sich also die Abkehr vom „Bild" zum Prinzip. Die dritte Forderung ergab sich notwendig aus den beiden ersten: Steigerung der Bühnenarchitektur. So vieldeutig die Entwicklung auch scheint, die das Bühnenbild seit dem Erscheinen von Appias Programm (1899) genommen hat, lassen sich doch alle Varianten auf diese Grundlagen zurückführen.

Unter den Neuinszenierungen, die durch diese Reformen und den Stilwandel hervorgerufen, auf allen Opernbühnen zugleich notwendig geworden waren, nahmen die Werke Mozarts einen besonderen Rang ein. In Deutschland und Österreich[3]) aber stand unter den bahnbrechenden Inszenierungen die „Zauber-

---

[15]) A. Roller verwendete auch schon im „Don Giovanni" Vorhänge als Seitenabdeckungen, z. B. I/3.
[16]) Max Mell, Alfred Roller, Wien 1922, S. 24.
[1]) Vgl. K. M. Swoboda, a. a. O.
[2]) A. Appia, a. a. O.
[3]) Vgl. Vorwort.

flöte" an der Spitze, und diese Sonderstellung hat sich die Oper bis heute bewahrt. Diese Erscheinung läßt sich auf eine Revision der engen und etwas süßlichen Auffassung Mozarts, die sich im 19. Jahrhundert gebildet hatte[4]), und auf eine grundsätzlich neue Einstellung zu den dramaturgischen Problemen seiner Opern zurückführen.

Die Stellung der Bühnenbildner und Regisseure war im Falle der »Zauberflöte« besonders kompliziert, da es weder für das Bühnenbild noch für die Regie eine Tradition gab, an die anzuknüpfen möglich gewesen wäre. Daraus ergibt sich auch die Problematik jeder modernen „Zauberflöten"-Dekoration, auf die J. Gregor hinweist, „weil eine szenische Lösung in diesem Falle selbst Deutung wird"[5]).

Gerade der kristallinische Aufbau der Oper läßt nur eine architektonische Gestaltung der Dekoration als der Musik entsprechend erscheinen. Die untergeordnete Bedeutung des Milieus für die einzelnen Szenen der „Zauberflöte" ergibt sich auch aus der Musik, die kaum eine optische Ergänzung wie die Musikdramen R. Wagners verlangt, sondern nur einen ihrem Charakter entsprechenden Raum braucht, der eine wirkungsvolle Gliederung der Auftritte und Ensembles erlaubt.

Heinrich Lefler[6]) und Josef Urban[7]), die 1909 in Leipzig neue Dekorationen zur „Zauberflöte" entwarfen, versuchten — angeregt durch Rollers „Don Giovanni" — ihnen eine architektonische Gestalt zu geben. Sie ließen als erste die ägyptischen Motive fallen und bauten ein Bühnenbild aus mächtigen Türmen und Quadern, das eine sparsame Ornamentik im Sezessionsstil zeigte[8]). Die Papageno-Szenen verloren sich leider in der heroischen Architektur. Dafür liefen die Prüfungen im II. Akt pausenlos als „geschlossene Bilderreihe"[9]), ohne Fallen des Vorhanges ab, wobei die Verwandlungen der Schauplätze nur durch eine Wandeldekoration angedeutet wurden. Der Reiz dieser Inszenierung lag in der dramaturgisch richtigen Lösung des Dekorationsproblems mit offenen Verwandlungen (Regie: Hans Löwenfeld) und sicher auch in der zarten, farbigen, impressionistischen Beleuchtungstechnik[10]).

1910 wurde Alfred Roller die Ausstattung der „Zauberflöte" für das Salzburger Mozart-Fest übertragen[11]). Die Aufführung fand unter dem

[4]) Vgl. K. Wodnansky, Dissertation, Wien 1949, „Übersetzungen der Mozart-Daponte-Opern".

[5]) J. Gregor, Oper, a. a. O., S. 250.

[6]) Heinrich Lefler, Maler, Graphiker und Kunstgewerbler, geb. 7. November 1863 in Wien, gest. 14. März 1919 in Wien, Schüler der Akademien von Wien und München, gründete mit seinem Schwager J. Urban (vgl. Anm. 215) den „Hagenbund", war vom 1. August 1900 bis 31. Mai 1903 Leiter des Ausstattungswesens an der Wiener Hofoper unter Gustav Mahler. C. Niessen bezeichnet ihn abfällig als „Wiener Kompromißnatur", a. a. O.

[7]) Josef Urban, Architekt und Bühnenbildner, geb. 25. Mai 1872 in Wien, gest. 19. Juli 1933 in New York, Schüler der Akad. d. bild. Künste Wien (Hasenauer).

[8]) C. Niessen, a. a. O.

[9]) C. Hagemann, a. a. O., S. 368 ff.

[10]) J. Gregor, Theater, S. 691.

[11]) Entwürfe und Detailskizzen von Alfred Roller, Salzburg 1910 (Theat. S. d. Nat. Bibl. Wien).

Dirigenten Franz Mikorey statt. Regie führte Lilli Lehmann, eine begeisterte Vertreterin des Festspielgedankens, die in der „Zauberflöte" „alle Herzlichkeit und freudige Heiterkeit des österreichischen Gemütes" mit der „ganzen theatralischen Naivität" der Entstehungszeit zu geben trachtete. Sie dachte — in Anlehnung an Rollers „Don Giovanni" an eine seitliche Fassung mit ägyptischen Pylonen, hinter denen einfache Prospekte wechseln sollten. Roller entsprach ihren Regieideen und schuf nun auch für die „Zauberflöte" ein architektonisches Proszenium und damit den Typ der „Zauberflöten"-Dekoration, der sich 20 Jahre lang auf den Opernbühnen hielt und in allen möglichen Varianten immer wiederkehrte.

„Prächtiges Gemach" (I/6) zeigt links und rechts nur einige Baumsilhouetten vor dem tiefblauen Himmel. Die Königin der Nacht selbst ist ohne besonderen Aufbau vor den Himmel gestellt, dessen Farbintensität allein zur Wirkung kommen soll.
„Kurzer Vorhof des Tempels" (II/2). Ein quergestelltes Podest verkürzt die Bühne. Auf diesem Sockel liegt eine gewaltige Sphinx, die sich wieder nur als Silhouette von dem Gewitterhimmel abhebt.

Rollers andeutende Zeichnungen wurden damals allerdings noch von dem perspektivistischen Routinier alten Schlages Anton Brioschi ausgeführt.

Eine neue Variante des von Roller geschaffenen Typs brachte Bernhard Pankok[12]) in seinem schon 1913 skizzierten Plan, der aber im Krieg nicht mehr zur Ausführung kam, in dem Pankok die „Zauberflöte" in einen goldenen Rahmen stellte. Die technischen Vorteile dieses Systems schildert F. L. Hoerth[13]): „Es sind auch im besten Falle vierzehn blitzschnelle Verwandlungen zu bewältigen; je primitiver die Maschinerie der Bühne geblieben ist, desto einfacher müssen sie angelegt sein. Man hat sich in den letzten Jahren eine Erleichterung dadurch geschaffen, daß man hinter dem Proszenium ein neutrales, plastisches Bauglied errichtete, gleichsam eine rückwärtige Verlängerung des Proszeniums, die durch alle Szenen stehenbleibt. Dahinter geben dann bemalte Prospekte oder kurze, plastische Setzstücke die Charakteristik der einzelnen Szenen." Dieses klassische System erfuhr bei Pankok, Hasait, Sievert, Artaria, Strnad und R. Kautsky noch eine weitere Umgestaltung. Die Forderung nach Zusammenfassung und Vereinheitlichung der Schauplätze führte sogar zu einer Verbindung der neutralen Seitenteile zu einem ganzen Rahmen. Die Behinderung der Sicht und die verschlechterten akustischen Verhältnisse, die sich daraus ergaben, zwangen dafür zu einer Verkürzung der Bühne bis auf ein Relief.

1916 brachte Mannheim die „Zauberflöte" mit Bühnenbildern von Ludwig Sievert[14]) unter der Regie Carl Hagemanns und der musikalischen

---

[12]) Bernhard Pankok, Maler, Kunstgewerbler, Architekt, Bildhauer und Graphiker in Stuttgart, geb. 16. Mai 1872 in Münster i. W., Schüler der Akademien Düsseldorf und Berlin, Bühnenausstattungen: Staatstheater Berlin, Dessau, Dresden, Stuttgart.

[13]) F. L. Hoerth, a. a. O.

[14]) Ludwig Sievert, geb. 17. Mai 1887 in Hannover, Bühnenmaler und Bühnenbildner, 1912—1914 Freiburg i. Br., 1914—1919 in Mannheim, 1919—1937 in Frankfurt a. M., ab 1937 in München.

Leitung von Wilhelm Furtwängler. Nach der Ansicht des Regisseurs sollte die „Zauberflöte" ein „deutsches Märchen", ein „Menschheitsstück, mehr aus dem Gefühl des Rokoko als aus dessen Stil heraus", sein[15]). Er verzichtete daher auch auf jede „geschichtliche Bindung, auf die bis dahin traditionellen, höchst massigen Paläste und Säulengänge in ägyptischem Stil, die sich wie schwere Klötze an die zu ihnen so gegensätzlich erdenferne Musik anhefteten." Er sprach sich aber auch gegen Leflers Lösung des II. Aktes aus, da seiner Meinung nach gerade die kurzen, aufeinanderstoßenden Bilder für die „Zauberflöte" charakteristisch sind: „denn auf der Mosaikwirkung steht das Werk." Die „Zauberflöte" wurde daher wieder in 14 Dekorationen zerstückelt; während der Umbauten fiel der Vorhang. Die Tiere wurden erbarmungslos gestrichen. „Auch die Affen, die dem Papageno seine Mahlzeit in den Gewölben des Prüfungstempels streitig machen wollen . . .[16])"

Ludwig Sievert, eine ausgesprochen dekorative Begabung ohne raumschöpferische Kraft, kam von der Ornamentik her zu seinen Dekorationen: üppige Pflanzen und phantastische Blumen traten an die Stelle realistischer Landschaften. Sievert selbst betont in seinen biographischen Notizen[17]), daß es ihm vor allem auf den „Kampf zwischen Licht und Finsternis" ankam, in dem er neben dem „dekorativen Grundgedanken auch die geistige Idee dieser Oper" sieht. Dieser Einstellung lag bei Sievert auch eine bestimmte Farbvorstellung zu Grunde, die auch in seinen späteren „Zauberflöten"-Dekorationen immer wiederkehrt: Blau-Violett für die Nacht und Gelb-Weiß für den Tag, dazwischen die „buntfarbige Triebwelt Papagenos"[18]). Die dekorative Begabung Sieverts führte selbstverständlich zu einer reliefmäßigen Gestaltung der Bühne[19]).

„Prächtiges ägyptisches Zimmer" (I/9), das Sievert in eine luftige Volière umgedeutet hat, ist das beste Blatt dieser Inszenierung. (Abb. 1). Die Bühne wird von einem ockerfarbenen Prospekt verkürzt, der einen Portalausschnitt in Form des bekannten „Granatapfelmotives" zeigt. Innerhalb dieses Ausschnittes steht ein schmales Podest, das ungefähr 1 m hoch, von links über eine Treppe zu erreichen ist und das Bett der Pamina trägt, das sich in den Portalausschnitt schmiegt. Die flache Nische des Podests wird nach rückwärts durch ein goldenes Gitter abgeschlossen, das die Granatapfelform wiederholt. Ein lichter Wolkenprospekt schließt die Dekoration ab. Links und rechts vom Ausschnitt ist der Prospekt mit den charakteristischen Sievertschen Pflanzen in Grün und Braun bemalt. Das Motiv des goldenen Käfigs ist Sieverts Erfindung, kehrt aber in verschiedenen Abwandlungen auch in fremden Inszenierungen wieder.

1918 erschien von Ernst Lert das Buch „Mozart auf dem Theater", in dem der Verfasser — damals Oberspielleiter in Leipzig — den Versuch unternahm, eine umfassende Darstellung von Mozarts Dramaturgie zu geben. Das Buch fand anfangs rege Zustimmung, da zum ersten Male die Theatergeschichte in

[15]) C. Hagemann, a. a. O.
[16]) Ebd.
[17]) E. L. Stahl und L. Sievert, a. a. O., S. 61.
[18]) Ebd. E. L. Stahl.
[19]) Vgl. ebd. Abb. 8, 9, 62, 63 (!), 64 (!), 65, 78, 81, 83.

den Bereich einer Mozartdarstellung einbezogen worden war. Der musikwissenschaftliche und theatergeschichtliche Ertrag des Buches war aber gering, da Lert, der sich rühmt, nicht „philosophisch" vorgegangen zu sein, vielfach zu falschen oder einander widersprechenden Resultaten kam. Umgekehrt bot das Buch, von einem alten Theaterpraktiker geschrieben, der darin seine Ideen einer werkgetreuen Interpretation niederlegte, viele Anregungen zur Inszenierung der Mozart-Opern. Über die „Zauberflöte" heißt es u. a.:

„Für unsere Bühnengestaltung ist die ‚Zauberflöte' ein Märchenmysterium. Ein Mysterienspiel, wie es für das Mittelalter die Heiligenspiele waren, aus denen zuletzt die ‚Zauberflöten' ja herkamen. In die schlichten, naiven Worte und Töne des kultischen Spieles mischen sich die grotesken Sprünge des schwarzen Teufels und das heitere Treiben des Spielmannes und Krämers, des Naturburschen Papageno[20]). Auch hier besteht das eigentliche Drama in einer Wanderung von Station zu Station[21]). ... Wir lassen alle Ägyptologie, wie sie seit Goethes Weimarer Inszenierung herrschte, lassen allen Ausstattungstand links liegen, spielen nicht artistisch mit Modernisierungen und literarischen oder kunstgewerblichen Ideen. Wir halten uns lieber wiederum an die Uraufführung und an Goethes Inszenierungsidee. Die Kostüme entsprechen der schauspielerischen Auffassung. Die Vogelkleider der Tiergruppe sind nicht zu verfehlen[22]) ... Tamino als j a v o n i s c h e r[23]) Prinz darf sich leise märchenhaft indisch tragen[24]). Die Königin-der-Nacht-Gruppe droht in schwarz-silberner Pracht und kleidet sich etwas griechisch im Schnitt. Die Damen tragen im I. Akt zu Anfang Jagdkostüme wie barocke Dianen[25]), denn Speere sind zum Gesellschaftskleid nicht angängig. Erst wenn sie verschleiert kommen, ist ihr Anzug höfisch.

Das Dekorationsproblem lösen wir im gleichen Sinne des Mysteriums. Wir unterscheiden scharf zwischen dem Reich der Nacht und dem des Lichtes. Aus dunklen Felsen und düsteren Tannen[26]) ragt der schwarze Marmorpalast der Königin der Nacht. Doch nicht zyklopisch brünnhildenhaft; er ist vielmehr der Musik entsprechend mehr schlank ragend als gigantisch. Sarastros Reich dann öffnet uns den lichten Süden. Nicht ägyptisch, sondern viel eher hellenistisch-indisch[27]). Vor allem keine Ballettfeerien, beinahe sagte ich: ‚Zauberflötenkitsch'. Doch weiser Reichtum ... Die silbernen Palmen mit goldenen Blättern Schikaneders behalten wir bei. Aber nicht feenhaft viele, sondern nur ganz wenige ordnen sich zum Haus. ... Alles licht und duftig, wenig Plastik, so daß wir offen verwandeln können ..."

Die Bemerkung Lerts, daß die Auftritte der Prüflinge bei ihren Wanderungen stets von rechts her erfolgen sollten, erklärt sich aus der „Standortetechnik" von der „festen" (linken) und der „beweglichen" (rechten) Seite, von der Lert annimmt, daß sie auf dem Barocktheater und auch noch bei Schikaneder gültig war. Nach dieser „Standortetechnik", die allerdings nicht bewiesen ist, sollte

---

[20]) E. Lert baut auf H. Reich „Der Mimus", Berlin 1903, vgl. dagegen Robert Stumpfl „Unser Kampf um ein deutsches Nationaltheater", 1935, S. 26 f.

[21]) Vgl. O. F. Schuh. Wien 1948.

[22]) E. Lert sieht im „Balztanz" Papagenos und Papagenas „echten Tiermimus", vgl. Anm. 20.

[23]) Vgl. S. 6, Anm. 21.

[24]) Vgl. R. Teschner u. T. Müller, Berlin 1938, Wien 1942.

[25]) Vgl. O. Strnad, Salzburg 1931.

[26]) Vgl. Szenenstiche von 1795 die bescheidenen Tannen auf den Felsenkulissen zu I/1.

[27]) R. Teschner u. T. Müller, a. a. O.

die „feste" Seite im allgemeinen den vornehmeren Personen zukommen[28]), Auftritte, die vom Freien her in ein Zimmer oder als Eintritt in eine fremde Atmosphäre erfolgen, die eine starke dramatische Wirkung auf der Bühne hervorrufen (z. B. Botenberichte) sollten dagegen stets von rechts, also von der „beweglichen" Seite her erfolgen[29]). Für die „Zauberflöte" hat Lerts Regieforderung bezüglich der gleichbleibenden Auftrittsseite noch eine andere Bedeutung. Wenn die Prüflinge stets von der gleichen Seite (rechts) auftreten und immer links abgehen, entsteht im Zuschauer die Vorstellung eines kontinuierlichen Wanderns, eine psychologisch bedingte Erscheinung, der sich heute auch der Film bedient[30]).

Die Regievorschläge E. Lerts, so subjektiv seine Vorstellungen und Ideen auch im einzelnen waren, boten, als das Buch erschien, zahlreiche Anregungen, deren Aufnahme und weitere Verbreitung sich bis heute verfolgen lassen.

1919 versuchte Bernhard Pankok in Stuttgart eine Vereinigung von märchenhaft-indischem Stil und architektonischer Gestaltung, dem allerdings für seine ungeheuer komplizierten, plastischen Bauten alle technischen Möglichkeiten einer raffinierten Bühnenkonstruktion zu Gebote standen (Regie: Emil Gerhäuser, Dirigent: Max v. Schillings).

Kurt Kempin[31]) (Darmstadt) stellte die „Zauberflöte" in ein plastisches Doppelproszenium mit weißen Wänden und goldenen Festons[32]).

Schneeloch verwendete in Krefeld als Portal zwei kleine, transparente Pyramiden, die chamäleonartig wechselnd in den verschiedensten Farben spielten[33]).

Eine der interessantesten Lösungen brachte Max Hasait 1921 in Dresden. Er stellte ein Doppelproszenium aus zwei gezackten, maurischen Kielbogen auf die Bühne, das nach rückwärts völlig durch einen transparenten Hintergrund abgeschlossen war; auf diesen Hintergrund projizierte er von hinten phantastische Schattenlandschaften. Diese Schattenwirkungen, die in der Neuromantik ganz bewußt gepflegt wurden, ergaben bezeichnende Unterschiede von malerischer Weichheit und graphischer Härte[34]). Für die Erscheinung der

---

[28]) Goethe verlangt in seinen „Regeln für Schauspieler" (1802), § 42: „Auf der rechten Seite steht immer die geachtete Person: Frauenzimmer, Ältere, Vornehmere." Gemeint ist die rechte Seite vom Schauspieler aus, als die „feste" Seite Lerts, da es später heißt, „wer auf der rechten (festen) Seite steht ... lasse sich nicht gegen die Coulisse treiben, sondern ... gebe dem Zudringlichen allenfalls mit der linken (also dem Publikum unsichtbaren) Hand ein Zeichen, sich zu entfernen".

[29]) Vgl. die Szenenanweisungen Rich. Wagners; bes. die Wandeldekoration im „Parsifal".

[30]) Wenn im Film eine Person durch verschiedene Räume verfolgt werden soll, muß bei Überblendungen die Kamera so geführt werden, daß diese Person stets von der gleichen Seite wieder ins Bild tritt.

[31]) Kurt Kempin, Maler und Theatermaler in Darmstadt, geb. 7. April 1874 in Giebichenstein bei Halle, Schüler der Karlsruher Kunstschule, 1895—96, seit Sommer 1897 als Leiter der Bühnenmalerei am Großhzgl. Hoftheater Darmstadt.

[32]) C. Niessen, a. a. O.

[33]) Ebd. Vgl. Otto Reigbert (Düsseldorf), Bühnenbild zu „Herodes u. Mariamne" aus transparenten, farbig beleuchteten Würfeln.

[34]) C. Niessen, a. a. O.

Königin der Nacht verwendete er Schinkels Entwurf, der aber auf den durch das Proszenium beengten Raum reduziert werden mußte und nach F. L. Hoerths Zeugnis[35]) „... irdisch, flach und unproportioniert" erschien. Unbefriedigend blieb auch die Lösung der Innenräume.

Die Projektionstechnik war damals allerdings noch sehr unvollkommen. Hoerth spricht noch von einem „neuen Verfahren", auf Grund dessen Hasait seine Landschaften „wie durch eine laterna magica auf eine weiße Leinwand durch Licht projizierte"[36]). Caspar Neher, der damals in Köln die ganze Dekoration zur „Zauberflöte" projizieren wollte, mußte den Versuch aufgeben und alles plastisch ausführen oder malen lassen.

Im Jänner 1922 brachte die Staatsoper Berlin in der Krolloper eine Neuinszenierung der „Zauberflöte" unter dem Dirigenten Leo Blech und unter der Regie Franz Ludwig Hoerths. In den Programmheften der Berliner Staatsoper erschien anläßlich dieser Neuinszenierung unter anderem ein Beitrag F. L. Hoerths zum „Inszenierungsproblem der Zauberflöte", in dem er seine Ansichten über diese Oper entwickelt, die sich im allgemeinen mit denen E. Lerts decken. Bezeichnenderweise führt er aber noch an: „Ein Problem ist die Inszenierung der ‚Zauberflöte' nicht. Ein um so größeres Problem ist die Gestaltung der Dekoration."

Die Bühnenbilder zu dieser Aufführung, die der Maler Ludwig Kainer[37]) schuf, brachten keine Neuerungen. Ein Sockel links und rechts am Portal mit den beiden obligaten Türen und auf den Sockeln ägyptische Säulen bildeten den üblichen Rahmen. Hinter diesem Proszenium wurden die Dekorationen entsprechend flach und auf Reliefwirkung gestellt.

„Angenehmer Garten" (II/7). Links steht eine Rosenlaube, dahinter wuchern auf beiden Seiten tropische Gewächse (Kulissen). Der Prospekt zeigt den Nil und dahinter einen türkisgrünen Himmel, an dem — als Ausdruck „gesteigerter Märchenstimmung"[38]) — eine riesige Mondscheibe schwebt, „der unmöglichste aller Monde", wie O. Fischel ihn lobend bezeichnet[39]). In der Mitte des Bildes steht etwas erhöht die Königin der Nacht. Das Kostüm ist nach der damaligen Mode mit tiefer Taille geschnitten und geht in eine kleine, rosa Krinoline über. Als Kopfputz dient eine Federkrone. — Die ganze Aufmachung erinnert stark an eine Revue.

Der angekündigte Band über L. Kainers „Zauberflöte" im „Werk der Staatsoper" (Originallithographien zu den Neuinszenierungen der Werke moderner und älterer Meister an der Berliner Staatsoper) ist leider nie erschienen.

Eine vom Expressionismus beeinflußte Lösung brachte Eduard Löffler 1925 in Dessau (Friedrichstheater), die großen Beifall fand[40]).

---

[35]) F. L. Hoerth, a. a. O.

[36]) Ebd.

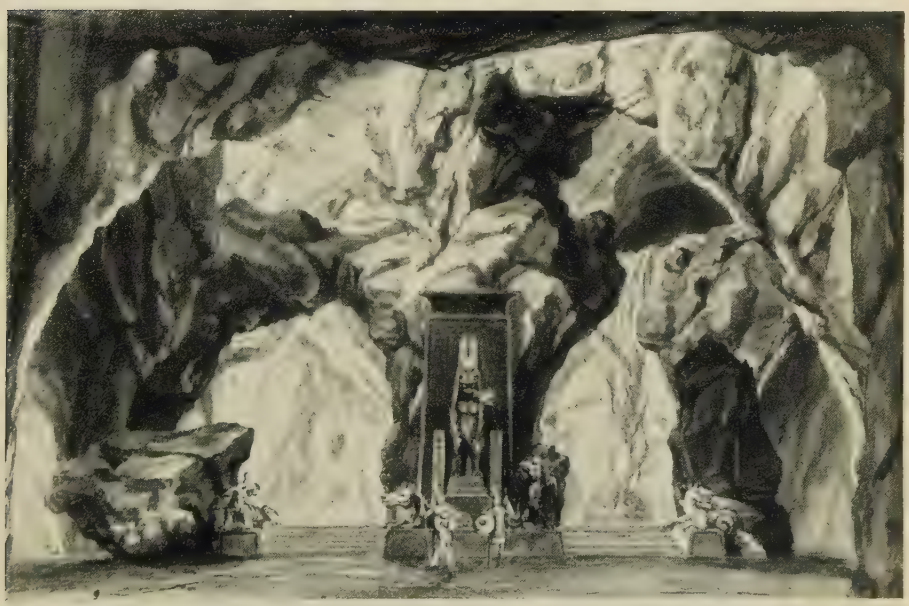
[37]) Ludwig Kainer, Maler, Zeichner und Illustrator, geb. 1885 in München, entwarf u. a. auch Theaterdekorationen.

[38]) O. Fischel, a. a. O.

[39]) Ebd.

[40]) Deutsche Theaterausstellung, Magdeburg 1927, a. a. O.

Hermann Burgharts „Angenehmer Garten" für die „Zauberflöte" an der Hofoper Wien.
(Wien, Theatersammlung d. Österr. Nat. Bibl.)



Josef Hoffmanns Zauberflötendekoration, 2. Akt, 7. u. 8. Szene, für die Hofoper Wien.
(Wien, Theatersammlung d. Österr. Nat. Bibl.)

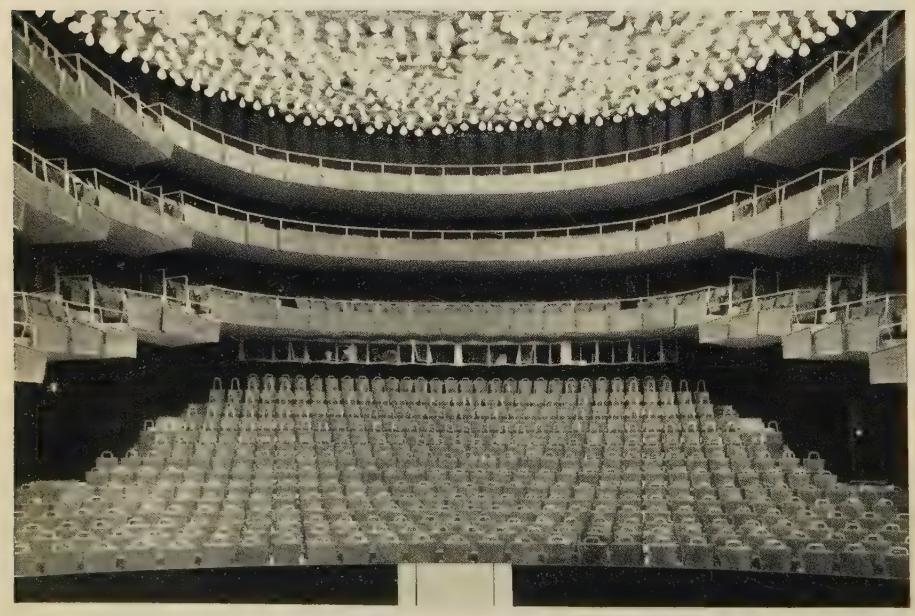
Anton Brioschis Tempelhof-Dekoration zur „Zauberflöte" an der Hofoper Wien. (Wien, Theatersammlung d. Österr. Nat. Bibl.)

Ludwig Sieverts Entwurf zur Monostatos-Szene der „Zauberflöte". (Aus: Ludwig Wagner, Der Szeniker Ludwig Sievert, 2. Bd.)

Franz Angelo Rottonaras Vorhof des Tempels zur „Zauberflöte". (Wien, Bildarchiv d. Österr. Nat. Bibl.)

Oskar Strnads Schlußbild zur „Zauberflöte". (Wien, Theatersammlung d. Österr. Nat. Bibl.)

Außenansicht des neuen Stadttheaters in Münster



Innenansicht des neuen Stadttheaters in Münster (Entwurf und Bauleitung: H. Deilmann, M. Cl. von Hausen, O. Rave, W. Ruhnau)
(Beide: Photo W. Heller, Telgte, Westf.)

„Palmenwald" (II/1). Vor einem ultramarinblauen Rundhorizont stehen neun weiße Obelisken mit sehr breiten Basen, die in zwei Reihen angeordet sind: in der vorderen Reihe fünf — der größte Obelisk in der Mitte, in der hinteren Reihe vier und auf Lücke gestellt. In ähnlicher Weise waren auch die anderen Bühnenbilder aus ganz wenigen Dekorationsstücken aufgebaut.

Paul Artaria entwarf 1926 für Basel eine „Zauberflöte". Er engte das Bühnenportal durch einen ganz glatten Kielbogen ein. Dahinter ließ er nur einfärbige, vielleicht metallisch leuchtende Hintergründe erscheinen, auf die jeweils nur eine Andeutung des Schauplatzes gemalt war. Für den Garten (II/29) mußte ein kleiner stilisierter Baum mit drei Ästen genügen. Die Entwürfe erinnern an mittelalterliche Miniaturen, haben aber überhaupt keine Beziehungen zur Musik oder zu den Erfordernissen der Regie. Die Stilisierung und Vereinfachung ist hier ins Kunstgewerbliche abgeglitten, die Reliefwirkung der Bühne zum Äußersten getrieben.

1927 erschien die „Zauberflöte" in Breslau mit Bühnenbildern von Hans Wildermann[41]). Entsprechend seiner Begabung als Bildhauer kam Wildermann zu einer plastischen Gestaltung der Bühne und damit zu einer entschiedenen Abkehr von der Reliefwirkung[42]). Aber auch Edward Gordon Craigs spätere Entwürfe[43]), die an Stelle der Reliefwirkung eine Raumwirkung anstreben, dürften ihn beeinflußt haben. — Ein für alle Szenen gleichbleibender architektonischer Aufbau erstreckt sich in die Tiefe der Bühne. Im Vordergrund verwendet Wildermann noch ein wuchtiges Portal ohne Gliederung, das, aus Steinblöcken aufgeschichtet, sich nach oben verengt und noch von ferne an ein ägyptisches Tor erinnert. Das Zwingende solcher Portalausschnitte aber fehlt bei Wildermann, da von der Mauer seitlich des Portales nur mehr ganz wenig zu sehen ist, die Öffnung selbst beinahe der Bühnenöffnung entspricht. Hinter dem Portal beginnen breite Stufen, die sich quer über die ganze Bühne ziehen und auf beiden Seiten von Gebäuden flankiert werden, die wie das Portal geradlinig, aus Blöcken geschichtet und ohne jede Verzierung sind. Der Treppenaufbau wird von Podesten unterbrochen, von denen seitlich Stiegen zu den verschiedenen Türen führen. Im Hintergrund werden diese „Propyläen" von einem Prospekt oder Rundhorizont abgeschlossen. Damit hatte Wildermann eine Neutralbühne geschaffen, auf der die Verwandlungen nur mehr durch eine Veränderung der Beleuchtung angedeutet wurden. Neutral war auch die Farbe der Dekoration, nämlich grau, da diese Tönung allein bei Beleuchtung jede beliebige Farbe annimmt.

In Berlin kehrte 1928 die Staatsoper wieder in das umgebaute Haus „Unter den Linden" zurück, das am 28. April mit der „Zauberflöte" eröffnet wurde.

---

[41]) Hans Wildermann, geb. 21. Februar 1884 in Köln, Maler, Bildhauer, Bühnenbildner und Graphiker.

[42]) Vgl. H. Wildermann, Entwürfe zu „Parsifal", „Elektra", „Bettler Namenlos" und die Salzburger „Zauberflöte", 1937.

[43]) Vgl. Edward Gordon Craig, Entwürfe einer Reliefbühne zu H. Purcell „Dido and Aeneas" (London); dagegen spätere Entwürfe zu „King Lear", „Hamlet", „Kronprätendenten".

Die musikalische Leitung hatte Erich Kleiber, Regie führte Franz Ludwig Hoerth, die Bühnenbilder entwarf Panos Aravantinos. Der griechische Bühnenbildner, dessen Werke alle einen exotischen Anstrich tragen, verlegte die „Zauberflöte" in ein Phantasiereich und entwarf Dekorationen, die keinen ausgeprägten Stil zeigten, vielmehr alle möglichen orientalischen Stile in sich vereinigten. Auch er stellte die „Zauberflöte" in einen Rahmen, der jedoch nur dekorative Bedeutung und nicht mehr den Charakter eines Proszeniums hatte.

Das flache Portal schrägt die oberen Ecken der Bühne ab, die gestuften Konturen verbindet in der Mitte ein flacher Bogen. Vor diesem Silhouettenportal stehen seitlich noch plastische Säulen mit einem darüber liegenden Gebälk.

„Hayn" (I/15). Eine wohl durch Schikaneder angeregte Kolonnade mit gedrungenen indischen Knaufsäulen[44]) umschließt einen halbkreisförmigen Raum, der von einer im Hintergrund stehenden großen, flachen Stufenpyramide beherrscht wird, die an einen babylonischen „Ziggurat" erinnert. Links und rechts von dieser Pyramide stehen Palmen mit geraden Stämmen und rein ornamental behandelten Kronen, für deren Stilisierung ägyptische und assyrische Fayençen vorbildlich waren. Die Priester sind als persische Magier, die anderen Darsteller indo-persisch gekleidet.

„Sonne" (II/30). In der Tiefe der Bühne steht, einige Stufen erhöht, der Altar. Vorne seitlich stehen niedere Kulissen mit assyrischen „Lebensbäumen" bemalt. Der Rest der Bühne stellt, wie Schikaneder verlangt, „die Sonne" dar, die in eine Folge von goldenen Bogen mit gezackten, kreisförmigen, perspektivisch sich erweiternden Ausschnitten aufgelöst wurde. Von einem hinter dem Altar schwebenden Zentrum aus erweiterten sich die Ausschnitte bis zum Portal, so daß diese ornamental behandelte Sonne wirklich die ganze Bühne füllte. Die zwischen den einzelnen Schichten angebrachten Beleuchtungskörper ließen die goldenen Bogen in hellstem Lichte erstrahlen. Der Eindruck dieser Dekoration muß großartig gewesen sein, denn O. Fischel[45]) schreibt darüber: „In der Schlußszene ... gab es außer einigen Tempelsäulen überhaupt keine Dekoration mehr. Alles aufgelöst in goldene Strahlen, in Flut des Leuchtens, die sich über weißgekleidete Menschenmassen ergoß und die bis tief nach rückwärts die Bühne füllten." Das Modell zu dieser Dekoration macht allerdings einen viel ungünstigeren Eindruck, denn ein Blick in diesen Trichter erinnert vielmehr an eine „eiserne Jungfrau". Auffallend ist die Ähnlichkeit mit dem Schlußbild Josef Mühldörfers (Weimar 1855), das zwar keine Sonne darstellt, aber mit der Folge von Bogen, den niederen Säulen und der großen Tiefenerstreckung nach dem gleichen Prinzip gegliedert ist. Charakteristisch ist die Überfüllung des Bildes mit „Menschenmassen", während Schikaneder mit einem Chor von 18 Sängern auskam.

1928 erschien die „Zauberflöte" endlich auch bei den Salzburger Festspielen. Sicher war, daß man alle bisherigen Lösungen als unbefriedigend betrachtete. Daß man die Schwierigkeit richtig einschätzte, geht auch daraus hervor, daß dieses Werk viel später als alle anderen Mozart-Opern bei den Festspielen erschien, daß es seltener wiederkehrte und sich in keiner Form hielt[46]). Die Hoffnung, daß sich Max Reinhardt einmal an diese Aufgabe heranwagen würde, sollte nicht in Erfüllung gehen. Daß man sich gerade in Salzburg um eine Lösung der „Zauberflöte" besonders bemühte, ist selbstverständlich. Nach den mustergültigen Inszenierungen des „Faust I" in der Felsenreitschule

[44]) Vgl. T. Müller, Berlin 1938, Wien 1942.
[45]) O. Fischel, a. a. O.
[46]) R. Tenschert, Salzburg, a. a. O.

und des „Jedermann" auf dem Domplatz suchte man nach einer neuen, richtungweisenden Inszenierung der „Zauberflöte", die tatsächlich der Salzburger Festspielidee würdig wäre. Daß man sich der Größe dieser Aufgabe wohl bewußt war, zeigte die „Zauberflöten"-Ausstellung, die im gleichen Festspielsommer 1928 veranstaltet wurde und zum erstenmal den ganzen Komplex aufrollte. Die Ausstellung brachte eine Übersicht über die literarischen und musikalischen Voraussetzungen der „Zauberflöte", bemühte sich, ihre Auswirkungen zu zeigen, und gab einen Überblick über die wichtigste alte und neue Literatur zur „Zauberflöte" unter besonderer Berücksichtigung aller für und wider den freimaurerischen Anteil erschienenen Schriften. Weiters zeigte die Ausstellung noch gegen 300 Bühnenbild- und Kostümentwürfe, ohne jedoch das Thema „Zauberflöte" wirklich zu erschöpfen. Der Fehler der Ausstellung lag in der einseitig vom Literarischen her erfolgten Zusammenstellung des Materials. So fehlte vor allem Abbildungsmaterial über den Darstellungsstil und das Bühnenbild auf dem Wiener Volkstheater, über die Vorbilder Schikaneders auf dem Barocktheater und Material über die Bedeutung des ägyptischen Stils von 1780 bis 1810 in der Architektur und auf dem Theater. Unter den damals ausgestellten Entwürfen moderner Bühnenbildner waren besonders zwei interessant. Von Bert Hoppmann stammten die Skizzen zu einer Aufführung am Landestheater Braunschweig „im Stile freimaurerischer Symbolik". Emil Pirchan[47]) zeigte den — prämiierten — Entwurf zu einer Aufführung der „Zauberflöte" in einer einzigen Dekoration.

In diesem Entwurf dominiert die Märchenstimmung. Pirchan ging von den phantastischen Panneaus eines Jeremias Wachsmuth[48]) aus, deren Rocaille-Ornamente wie Wurzeln und Äste eines exotischen Baumes verwachsen sind. Dieses zarte, überaus bizarre Ornamentgestrüpp breitet sich bei Pirchan über die ganze „Bildfläche" der Bühne aus und ist geschickt in zwei Schichten (Grün und Silber) zerlegt, zwischen denen in verschiedenen Etagen die kleinen Spielflächen angeordnet sind. Technische Voraussetzung dazu ist freilich eine sehr große Bühne. Die Form der Dekoration führt wieder zur Reliefbühne mit starker Ausnutzung der Höhenkoordinate zurück. Durch die Anlage der einzelnen Schauplätze in Stockwerken übereinander wäre eine symbolische Bedeutung der verschiedenen Stufen schon gegeben. Die untersten Felder könnten als Gewölbe des Prüfungstempels, die mittleren für die Szenen im Freien dienen, die höchsten Felder aber das Innere des Weisheitstempels darstellen. Die Treppenanlagen, die die einzelnen Felder verbinden, würden einen kontinuierlichen Fluß der Vorgänge gestatten und die Wanderungen der Prüflinge veranschaulichen. Ungelöst bleibt nur die Erscheinung der Königin der Nacht, der nach theatralischen Gesetzen ebenso wie Sarastro die Bühnenmitte gehört. Die

[47]) Emil Pirchan d. J., Architekt, Bühnenbildner und Graphiker, geb. 27. Mai 1884 in Brünn, Schüler Otto Wagners, 1918—1921 Ausstattungsdirektor am Staatstheater München, 1921—1932 am Staatstheater Berlin, 1932—1936 künstl.-techn. Bühnenvorstand am Deutsch. Landestheater Prag, seit 1936 Professor an der Akad. d. bild. Künste Wien.

[48]) Jeremias Wachsmuth (1711?—1771).

Schwierigkeit ergibt sich jetzt bei einer Einheitsdekoration in der Aufstellung Sarastros und der Königin, da beide in der Mitte und an bedeutender Stelle, aber keinesfalls auf dem gleichen Platz stehen sollen[49]). Vom musikalischen Standpunkt aus dürfte die aufgeregte Rokoko-Ornamentik des Pirchanschen Projektes nicht zu Mozarts „klassischer" Oper passen.

Die Salzburger „Zauberflöte" 1928 hatte Franz Schalk einstudiert; Regie führte Lothar Wallerstein, die Bühnenbilder entwarf Oskar Strnad[50]). Für diese Aufführung im Festspielhaus waren die Bühnenverhältnisse von ausschlaggebender Bedeutung.

Das Festspielhaus in seiner ersten Gestalt, wie es am 13. August 1925 eröffnet wurde, war zunächst ganz auf das Mysterienspiel abgestimmt. Ein starrer, gotischer Bogen und die sichtbar eingebaute Orgel zu beiden Seiten bildeten einen festen Rahmen, zu dem eine große Stufenanlage vom Zuschauerraum aus hinaufführte, der stilmäßig völlig auf die Architektur der Bühne abgestimmt war. Aber schon im nächsten Jahr (1926) erfolgte der erste Umbau durch Clemens Holzmeister, da die Bühne sich als technisch unzulänglich erwiesen hatte. 1927 versuchte man zum erstenmal auch eine Oper im Festspielhaus aufzuführen. Bezeichnenderweise fiel die Wahl auf den „Fidelio", der eine rein architektonische Gestaltung der Dekoration erfordert. Die Bühnenbilder schuf daher auch der Architekt des Hauses, Clemens Holzmeister, der eine glückliche Einheit von Bühne und Zuschauerraum erreichte. Durch den Erfolg des „Fidelio" ermutigt, dachte man auch im nächsten Jahr (1928) an die Aufführung einer Oper im Festspielhaus, deren Wahl aus verschiedenen Gründen auf die „Zauberflöte" fiel. Abgesehen von den künstlerischen Gründen, der großen Verpflichtung dieser Oper gegenüber, gestattete wie der „Fidelio" auch die „Zauberflöte" eine architektonische Gestaltung der Dekoration.

Von diesen Gedanken ging Oskar Strnad bei seiner Lösung aus, ohne jedoch zu einer konsequenten Durchführung zu gelangen. Der Befangenheit seiner Zeit, die in der „Zauberflöte" noch immer das bunte „Märchen" sah, konnte sich auch Strnad nicht völlig entziehen. Durch den Regisseur Wallerstein wurde er eher noch in diesem Sinn bestärkt. Trotzdem schreibt Roland Tenschert[51]), der noch 1947 die gleiche Befangenheit verrät, über diese Bühnenbilder, daß „im Verhältnis zur Buntheit des Stoffes die Farbe als Mittel der Wirkung nicht so genutzt wurde, wie man es erwartet hätte". Neben L. Kainers, P. Aravantinos' und Sieverts in Farben schwelgenden Bildern mußte die vornehme Zurückhaltung, die gerade Strnads Entwürfe auszeichnet, zunächst blaß erscheinen. In beiden Fassungen, die Strnad seinen Bühnenbildern zur „Zauberflöte" gab, herrscht der gleiche Akkord von Weiß, Blau und Gold (bzw. Ocker), während z. B. Rot und Grün vollkommen fehlen. Wie sehr diese Aufgabe Strnad fesselte, läßt deutlich aus seinen Skizzen, Entwürfen und Detailzeichnungen

---

[49]) Vgl. O. F. Schuh — C. Neher, Salzburg 1949.

[50]) O. Strnad, Architekt und Bühnenbildner, geb. 26. Oktober 1879 in Wien, gest. 3. September 1935 in Alt-Aussee, Schüler der Wiener Techn. Hochschule.

[51]) R. Tenschert, Salzburg, a. a. O.

erkennen, die aus seinem Nachlaß in den Besitz der Theatersammlung der Nationalbibliothek Wien übergegangen sind.

Die technischen Voraussetzungen im Festspielhaus waren denkbar ungünstig. Die seichte Bühne zwang immer wieder den Raum der Höhe nach stärker auszunützen[52]). So zeigen schon die ersten Skizzen 1927 einen Treppenhügel, in dessen Fuß drei höhlenartige Tore eingeschnitten sind, während drei andere Tore auf der Höhe des Hügels stehen. In der ersten Fassung von 1928 blieben die drei unteren Tore weg, der Hügel erhielt eine strengere, architektonischere Form. Dafür kam ein großer, weiß-goldener Rahmen im Stile des Barock-Klassizismus dazu, der die Form eines gedrückten, liegenden Ovals hatte[53]). Von unten her umfaßten zwei Palmzweige, die mit einer goldenen Schleife zusammengebunden und plastisch auf den Rahmen aufgelegt waren, den Ausschnitt wie ein Medaillon. Der Nachteil dieses weißen Rahmens war, daß er leider in gewissen Szenen das Licht zu stark reflektierte und daher ablenkend wirkte[54]).

Die Grundidee Strnads war in beiden Fassungen die gleiche: auf den letzten Prospekt war eine Sonne mit großen, barocken Strahlen gemalt; vor diesem Prospekt hingen verschiedene Wolkenbogen, die nach außen zu immer dunkler wurden und vom hellsten Weiß bis zum tiefsten Ultramarin reichten. Eine dramatische Steigerung wurde schon in der Dekoration dadurch erzielt, daß sich vor diese Sonne immer wieder Schleier und Prospekte schoben, die teilweise die Sonne durchschimmern ließen, teilweise sie vollkommen verhüllten und erst im Finale des II. Aktes den Blick zur Gänze freigaben. So einfach, so ungesucht und selbstverständlich wirkt, so neu war ihre Idee. Schikaneder hatte diese Möglichkeit in seinem Textbuch nur angedeutet. Aber dem dramaturgischen Aufbau der Oper, der in der Musik festgelegt ist, entspricht diese Lösung wirklich.

Die Entwürfe der ersten Fassung zu den Gewölben des Prüfungstempels sind von G. B. Piranesi inspiriert. Der Vorhof des Tempels zeigt schwere, dunkle Wolkenbogen, die von oben her das Bild einengen. Von unten antwortet ihnen eine halbkreisförmige weiße Mauer, die auf der untersten Stufe des Aufbaus steht. Die mit eisernen Spitzen versehene Kante steht drohend gegen den Himmel, der sich nur über der Mauer etwas zu lichten scheint; man ahnt die Sonne dahinter. Von oben aber hängen Seile, Ketten mit Stachelkugeln, Flaschenzüge, Haken und ähnliche Folterwerkzeuge herab. Hier gilt, was Paul Zucker[55]) von Piranesi sagt, auch für Strnad: „Folterwerkzeuge und Hebekräne erhöhen in ihrer technischen Monstrosität die Schrecken des Ortes... Die Schönheiten eines Hebewerkes, eines Flaschenzuges, einer Radkonstruktion sieht Piranesi mit den Augen eines erfahrenen Bühnenfachmannes unserer Zeit, der weiß, wie derartige Wunderwerke auch in ästhetischer Beziehung auf ein naives Publikum wirken."

---

[52]) Vgl. die Salzburger Inszenierungen von „Don Juan" (Strnad), „Tristan und Isolde" (Strnad), „Oberon" (Strnad), „Die Meistersinger von Nürnberg" (Kautsky) und die der „Zauberflöte", 1937 (Wildermann), 1941 (Sievert), 1943 (Hlawa).

[53]) Vgl. O. Strnad, Entwürfe zu G. F. Händels „Julius Caesar".

[54]) Vgl. R. Tenschert, Salzburg, a. a. O., über diesen Rahmen, „der in der Farbgebung jedoch zur Szene selbst zu stark kontrastierte..."

[55]) P. Zucker, Klassiz., a. a. O.

Auch die „Halle" ist eine Phantasie über Piranesis „Carcere". Kulissen mit vergitterten, stachelbewehrten Fenstern stehen in verwirrenden Perspektiven auf den Treppen und erwecken den Eindruck eines Labyrinths. Die Wirkung war großartig, wenn die Prüflinge zwischen den Gittern umherirrten.

Die Symbolik von Sonne und Mond war natürlich auch für Strnad von großer Bedeutung. In der ersten Fassung erschien die Königin der Nacht zwischen zwei schattenhaften Obelisken vor einem großen Schleierprospekt. Über ihrem Kopf schwebte ein kleiner, weißer Mond wie ein Diadem, der konzentrisch in mehreren Reihen von Sternen umgeben war, die eine Aura bildeten. — Merkwürdig war auch die Erscheinung der „drei Knaben", die zum Unterschied von der üblichen Darstellung nicht in einem Flugwerk, sondern auf einer Wolke aus dem Boden kamen. Die technische Durchführung war wieder ebenso einfach wie neu: auf einem mit schwarzem Samt überzogenen Postament, das bei schwacher Beleuchtung vor dem dunklen Hintergrund unsichtbar wurde, lag eine barocke Wolke aus wattiertem, weißem Atlas, die alles Licht reflektierte und wirklich über der Erde zu schweben schien.

Paminas Zimmer spielte vor einem blauen, nach unten zu ausgeschnittenen, halbkreisförmigen Bogen, der große barocke Lukarnen zeigte, zu denen Strnad durch den Kuppelraum der Nationalbibliothek Wien angeregt wurde[56]). Die drei Tempel auf der Höhe der Stufenanlage waren von Zypressen halb verdeckt und erinnerten an Böcklins „Toteninsel". „Feuer und Wasser" erschienen auf dem untersten Treppenabsatz in Form einer Feuersäule und eines Wasserfalles, die aus bemalten Schleiern bestanden, über einer Glasplatte aufgehängt waren und von unten her beleuchtet wurden. Das Schlußbild gab den Blick auf die ganze Treppe frei, die oben ein Altar krönte, den goldene Obelisken umstanden. Über dem Altar erhob sich ein Baldachin, der schon in der ersten Fassung die Form der „Josephssäule" auf dem Hohen Markt zu Wien zeigte. In der Aufnahme dieses schönsten Denkmals eines klassizierenden Barocks[57]) hat Strnad das Einmalige, typisch Österreichische der Synthese in der „Zauberflöte" auch optisch erfaßt und gestaltet. Hinter diesem Baldachin hing in der ersten Fassung noch ein nach oben sich öffnender Bogen, der die Verbindung zu einer der besten alten Lösungen dieser Szene brachte: zu Simon Quaglio. Statt Quaglios steinernem Rundbau erschien hier nur eine Reihe von Säulen, zwischen denen weiße Vorhänge aufgehängt waren. Mit diesen Vorhängen hatte Strnad wieder ein beliebtes Motiv des romantischen Klassizismus aufgegriffen[58]) und in verfeinerter Form abgewandelt. Über diesen Vorhängen zeigte sich die Sonne in ihrem vollen Glanze. Der vor das ganze Bild gelegte kreisförmige Ausschnitt war jedoch zu starr und wirkte wie eine Einschnürung.

Lothar Wallerstein, der Regisseur der Aufführung, hatte auch die von Gustav Mahler gestrichene „Menagerie" wieder eingeführt, für die Strnad reizende Tiermasken entwarf, u. a. auch eine Giraffe, die ihren Hals aus der Versenkung streckte.

Trotz der sorgfältigen Vorbereitung dieser Inszenierung und allen Bemühungen um ihr Gelingen erschien die „Zauberflöte" vier Jahre lang nicht mehr auf dem Programm der Festspiele. Erst 1931 übernahm Bruno Walter eine Neueinstudierung der „Zauberflöte", in der er das ganze Werk auf das Weihevolle,

---

[56]) J. B. Fischer v. Erlach (1656—1723) „Hofbibliothek" (1720—1723), Rückwendung Fischers zur französ. Vorklassik.

[57]) J. E. Fischer v. Erlach (1693—1742) „Josephssäule" auf dem Hohen Markt zu Wien.

[58]) Vgl. „Toskana-Zimmer" der Würzburger Residenz.

Erhabene abstimmte[59]). Die Bühnenbilder entwarf wieder Oskar Strnad, der zwar die Grundidee von 1928 beibehielt, aber doch einige wesentliche Veränderungen vornahm. Auch die Regie Karl Heinz Martins, die ein Jahr später in gleichem Geiste von Franz Ludwig Hoerth übernommen wurde, „unterstrich die ernsten Seiten der Oper und verteidigte sie gegen alle Übergriffe Papagenos, dem im tieferen Sinne des Wortes ein Schloß vor den Mund gegeben wurde"[60]). Darin zeigte sich auch schon eine vollkommen andere Auffassung der „Zauberflöte" als die vom „Rokokomärchen" Sievert-Hagemannscher Prägung.

Strnads Entwürfe von 1931 zeigen außer hohen graphischen und malerischen Qualitäten virtuose Beherrschung aller technischen Möglichkeiten des Theaters. Das ägyptische Motiv hat Strnad wieder vermieden und durch barocke Motive und solche der Revolutionsarchitektur ersetzt. Der gleiche Rahmen faßt wie 1928 alle Bilder zusammen. Der Treppenaufbau ist jetzt in drei Absätze gegliedert. Der vorderste dieser Absätze, mit einem borrominesken, konkav-konvex schwingenden Grundriß, bildet das Proszenium. Seitlich stehen zwei konkave Architekturteile in Form von Voluten, die verschiebbar sind und den Ausschnitt nach Bedarf verengen oder erweitern können. Vom Proszenium steigen die Stufen nach drei Seiten aufwärts bis zu einem zweiten Absatz. Nach diesem Absatz setzen sich die Stufen nur mehr in der Mitte fort, bis sie die Höhe von 3,50 m erreichen, wo der Sonnenaltar steht.

„Felsige Gegend" (I/1). Die Treppen des zweiten Absatzes sind links und rechts mit Rasenteppichen bedeckt, so daß in der Mitte nur ein schmaler „Steig" bleibt. Auf der Höhe des zweiten Absatzes stehen zwei dunkel-ocker Felsen, die einen Hohlweg bilden, der in das kleine Tal des Vordergrundes herabführt. Durch diesen Hohlweg hindurch sieht man den Himmel, der auf der Höhe des zweiten Absatzes die Bühne abschließt. Es ist Dämmerung; der Himmel ist von einem merkwürdigen, stumpfen Graublau. Genau über dem Hohlweg schwebt (plastisch und transparent) ein kleiner Vollmond, der wie ein geheimnisvolles Auge wirkt. Die Anlage ist ausgezeichnet. Tamino erscheint auf der Höhe zwischen den Felsen und flieht nach vorne, auf das Publikum zu, den Weg hinunter. Hinter ihm erscheint in dem Spalt die Schlange, die sich hochbäumt und dann versinkt. Zur Erscheinung der Königin der Nacht verschwinden die Felsen des Hohlwegs, der Himmel wird transparent. Dahinter thront die Königin der Nacht wie eine archaische Muttergottheit auf ihrem Sitz; über ihr leuchtet wieder der Mond und die Sternenaura. Die drei Knaben kommen diesmal in einem Flugwerk in Form zweier Palmzweige, die wie am Portal, unten mit einer Schleife gebunden sind und sich zu einem Medaillon öffnen.

„Prächtiges ägyptisches Zimmer" (I/9) spielt nur im Proszenium, das durch einen Prospekt mit einem aufstehenden Kreisausschnitt von der Stufenanlage getrennt ist. Hinter diesem Ausschnitt steht ein schweres, wuchtiges, schwarzes Tor, das nach oben zu schmäler wird, im Geschmack der Revolutionsarchitektur. Die beiden Voluten im Proszenium sind ganz zusammengeschoben. In der Mitte steht ein runder, goldener Käfig, in dem Pamina gerade Platz hat. Die Farbe des Prospektes ist weiß und geht nach außen zu in Ocker über.

„Hayn" (I/15). Zum erstenmal liegen die Stufen bis zum zweiten Absatz völlig frei. Auf der Höhe stehen die drei Tempel, genau in den Achsen der Treppen: drei

[59]) R. Tenschert, Salzburg, a. a. O.
[60]) Ebd.

gewaltige schwarze Tore, mit goldenen Nägeln beschlagen, flankiert von großen schwarz=goldenen Karyatiden. Zwischen den Toren stehen barocke Obelisken auf Sockeln, während die Zypressen der ersten Fassung jetzt hinter den Toren stehen. Eine Verschiebung zugunsten des architektonischen Moments ist eingetreten. Hinter dem mittleren Tor ragen zwei weitere Karyatiden hervor, und dazwischen steigen die ersten Strahlen der Sonne empor. Beim Auftritt Sarastros blickt man einen Augen= blick in die Tiefe. Der Altar selbst ist noch nicht sichtbar.

„Palmenhain" (II/1). Strnad verzichtet auf die Palmen. Der Aufbau ist dem des vorigen Bildes ähnlich, nur sind die Tore links und rechts entfernt. Zu beiden Seiten des Mitteltores schließen Obeliskenalleen die Treppe ab. Statt der Sonnenstrahlen erscheinen hinter dem Tor wieder feierliche Zypressen.

„Kurzer Vorhof" (II/2). Quer über die Bühne zieht sich hinter dem Proszenium eine ockerfarbene Mauer, oben mit Speerspitzen versehen, in der Mitte von einem ge= waltigen schwarzen Tor durchbrochen. Über der Mauer schweben dunkle Wolken; die Prüfungen haben begonnen; die Sonne scheint entfernter denn je.

„Angenehmer Garten" (II/7). Der Aufbau wie II/1. Die Voluten im Vordergrund sind ganz zusammengeschoben; die linke dient als Lager Paminens. Von den Treppen ist nur die mittlere sichtbar. Die seitlichen Treppen sind durch Mauern verdeckt, über die große silberne Blüten und grüne Blätter herabhängen. Über der Türe schwebt der kleine, geheimnisvolle Mond als sichtbares Zeichen der drohenden, dämonischen Mächte. Der Auftritt der Königin der Nacht erfolgte aus der mittleren Versenkung genau wie bei Schikaneder. Strnad schrieb auf die Skizze: „Monostatos aus der Türe (halbgeöffnet), Sarastro aus der Türe (wird ganz geöffnet)."

„Halle" (II/13). Wieder zeigt sich die quer über die Bühne laufende Mauer, diesmal in der Mitte nur von einem Portal unterbrochen, durch dessen Öffnung man die dahinter liegenden Treppen sieht. Seitlich am Portal stecken Fackeln in Ringen, die den unheimlichen, an eine Gruft gemahnenden Eindruck verstärken. Die drei Knaben erschienen in ihrem Palmenmedaillon hinter dem Portal.

„Feuer und Wasser" (II/28). Wie in der ersten Fassung trennt ein gewaltiges, mit Stacheln bewehrtes Fallgitter das Proszenium von der dahinter liegenden Bühne, vor dem die Wächter stehen. Hinter dem Gitter herrscht völlige Finsternis. Vor Tamino und Pamina hebt sich das Gitter; sie steigen im Dunkeln langsam aufwärts: plötzlich lodert vor ihnen in der Mitte eine riesige Flammensäule. (Zwei beleuchtete Schleier, zwischen denen Tamino und Pamina hindurchgehen.) Die Flammensäule sinkt in sich zusammen. Tamino und Pamina steigen weiter aufwärts, vom Boden erhebt sich eine Wasserwoge, die über den beiden zusammenschlägt. (Die technischen Anweisungen Strnads: ein als Wasser bemalter Schleier, mit einer dünnen Schnur an seiner Ober= kante, liegt quer über die Bühne. Sobald die Prüflinge über den Schleier weggestiegen sind, wird die Schnur von zwei Bühnenarbeitern geworfen, wodurch eine unregel= mäßige, wellenförmige Bewegung des Schleiers entsteht.) Die Wasserwoge fällt wieder in sich zusammen. Damit stehen die Prüflinge vor dem Karyatidentor, das sich vor ihnen öffnet.

(II/30). Über dem Mittelportal schwebt wieder der Mond. Von dem Portal lösen sich die Karyatiden ab: es sind die Damen der Königin der Nacht, die mit den Kapitälen auf den Köpfen umherwandeln. Hier hat Strnad eine unheimliche, barocke Idee wieder aufgegriffen[61]).

„Finale" (II/30). Man blickt in die volle Tiefe der Bühne. Links und rechts stehen Obelisken, in der Mitte und nach rückwärts zu goldene Karyatiden. An höchster Stelle erhebt sich der goldene Baldachin. Die Sonne, auf einen Schleier aufgenäht, erscheint zwischen den Säulen. Ihre Strahlen, nach unten nun nicht mehr mit Vor=

---

[61]) Vgl. Ballettfigurinen von Jean Le Pautre; vgl. F. Raimund „Die gefesselte Phantasie", I/11.

hängen abgedeckt, breiten sich über den ganzen Horizont aus —, den letzten, zartblauen Himmelsprospekt. Auf den Stufen stehen die Priester und Novizen (Frauenchor) mit großen, silbernen Palmenzweigen in der Hand. Pamina und Tamino steigen in ihren schleppenden, goldgestickten Mänteln aufwärts bis zum Altar.

Es ist wohl noch keinem Bühnenbildner vor oder nach Strnad gelungen, diese Steigerung in die so oft ermüdende Abfolge von vierzehn Bildern zu bringen. Durch die einfachen und doch so einprägsamen szenischen Mittel gelang es, sogar im II. Akt die Spannung zu erhalten. Die Aufteilung der Dekoration in Prospekte bzw. der Wechsel von kurzer und tiefer Bühne garantierte pausenlose Verwandlungen. Ausgezeichnet wie die Bühnenbilder waren auch die Kostüme.

Die „Geharnischten" waren in Filz, mit aufgenähten, dünnen, stachelbewehrten Messingplatten gekleidet und sahen wie riesige Gürteltiere aus. Sie trugen Rundschilde, Krummsäbel und auf dem Kopf Messinghelme, die in Strahlen ausliefen; vor den Strahlen steckten je drei lebende Kerzen[62]). Der Schnitt der Kleider war indo-mongolisch.

Monostatos trug eine Jacke mit Halbärmeln und einen Lendenschurz aus altrosa und orange Seidenrips, fingerlose Handschuhe und Beinlinge aus Goldstoff, mit Perlen inkrustiert. Das ganze Kostüm war über und über mit Muscheln benäht, im Stil etwas indo-mongolisch, lehnte sich aber auch an L. O. Burnacinis Maschere an.

Die 16 Sklaven waren im Schnitt gleich angezogen: in grauem Filz und Steifleinen, weiß paspouliert und mit Muscheln besetzt. Um den Hals trugen sie dicke Muschelketten, auf dem Kopf Muschelkappen mit rückwärts aufgesteckten Reiherfedern.

Die drei Knaben waren a) in der ersten Fassung in weiße, plissierte, kurze Tuniken gekleidet, darüber trugen sie einen Schuppenpanzer aus goldenem Gummistoff, an den Füßen Halbstiefel, auf dem Kopf eine Kappe aus goldenen Schuppen. b) In der zweiten Fassung waren sie in kurze, weiße Atlashemden gekleidet, die mit großen, plastischen silbernen Palmenzweigen bestickt waren. Auf dem Kopf trugen sie eine Perücke aus gekrausten Silberfäden, auf der Stirne einen Diamanten, an den Füßen Schuhe mit kleinen silbernen Flügeln.

Die Königin der Nacht (1928, bezeichnet: Maria Gerhart) trug ein enges Unterkleid aus Silberlamé, darüber ein freifallendes, oben enges Kleid mit großem Dekolleté, unten mit weitem Rock aus blaugrauem Crêpe-Georgette. Der Rock ließ sich bis zu den Armen hinauf ausbreiten, appliziert mit silbernen Sternbildern, wobei die Augen der Figuren untermalt und mit Cellonscheiben beklebt waren, um besonders hervorzuleuchten. Der Saum war mit Silberwolken bemalt. Den Kopf schmückte ein wolkenartiger Schleierturban, bis zur Taille hingen fünf große Perlenketten mit knopfgroßen Straßsteinen herab.

Die drei Damen trugen a) in der ersten Fassung ein blaugraues Wolkenkleid aus Crêpe de Chine wie die Königin der Nacht, nur ohne Schmuck und Stickerei, und einen großen Bogen statt des Speeres; b) in der zweiten Fassung als Amazonen trägerlose Panzer aus gesteppter schwarzer Seide, kurze, weiße, plissierte und einseitig geraffte Tuniken, Halbstiefel, lange, links und rechts vom Gesicht herabfallende Locken und große Speere; c) als Karyatiden 50 cm hohe Kapitälkronen.

Papageno und Papagena trugen a) gelbe Strümpfe, gemaltes, stilisiertes Federkleid (Frack, bzw. Ballettrock) in Grün, lange blaue Handschuhe, grünblaue Haare; b) beide frackartige Kostüme mit kurzen Ärmeln und Kniehosen aus zitronengelben Federn;

[62]) Vgl. Schikaneders Szenenanweisung zu II/28.

c) (Entwurf) ein graues Federkleid mit roten, langen Schopfhaaren als richtige Hühner; d) in einem Trikot mit großen Hängebäuchen und einem Federschopf als eine Art Caliban.

Tamino war „japonisch" mit einfärbigen Hosen, reich gesticktem Rock und einer Schärpe bekleidet. Pamina (bezeichnet: Lotte Schöne, 1931) trug eine ärmellose lange Tunika in reichen Falten aus weißem Crêpe de Chine, die bis zu den Knien mit blauen Wolken bemalt war.

Im Finale des II. Aktes trugen Tamino und Pamina weite Mäntel aus weißem Atlas mit silbergestickten Palmzweigen und gold- und silberapplizierten Roccaille-Ornamenten.

Die 40 Priester trugen weiße Moirée-Dalmatiken, mit silbernen Palmzweigen bestickt, und 2 m hohe, silberne Palmzweige in der Hand. Die 32 Novizen (Frauenchor) trugen Dalmatiken aus weißem Tuch ohne Ornamente und braune Kappen.

Sarastro war wie die Priester gekleidet, nur reicher und mit goldener Stickerei. Auf der Brust trug er eine Sonnenscheibe aus Goldlamé, mit Cellon überzogen, auf der Stirne einen großen Diamantknopf mit Perlenfassung; rote Handschuhe.

Es dürfte, wie Paul Stefan[63]) schreibt, nicht leicht sein, so tief in die szenische und wesenhafte Erkenntnis der „Zauberflöte" einzudringen, wie es Strnad vermocht hat.

Die große Zahl der „Zauberflöten"-Inszenierungen und der verschiedenen Lösungen zeigt, daß sich seit der Uraufführung 1791 jede Generation aus ihrer Einstellung zu Mozart um eine eigene Interpretation dieser Oper bemüht hat. Von entscheidender Bedeutung für die szenische Erscheinung war dabei immer der Wandel, der sich in der Auffassung Mozartscher Musik vollzog.

Der Siegeszug, den die „Zauberflöte" nach ihrer Uraufführung antrat, brachte zunächst keine szenische Lösung, die der Bedeutung des Werkes nur annähernd entsprochen hätte. Wie zurückhaltend waren z. B. Giuseppe Quaglios Dekorationen, der noch versuchte, das alte barocke Dekorations-Schema auf die „Zauberflöte" zu übertragen, im Vergleich zu der Größe der Bewegung, die die „Zauberflöte" auf geistigem und musikalischem Gebiete hervorrief.

Die Bedeutung dieser Oper lag vor allem auch darin, daß sie dem aufkommenden romantischen Ideal der Zeit entsprach. Bei Schinkel und Simon Quaglio erfuhr die „Zauberflöte" daher eine romantische Ausdeutung, die das Landschaftsmotiv und die Erscheinungen der Natur, wie Sonne, Mond, Nacht und Tag besonders betonte. Palmengärten milderten die architektonische Strenge und schufen idyllische Landschaftsbilder von vormärzlichem Charakter.

Mit dem Verlust einer eigenen Architektur geht im 19. Jahrhundert auch eine weitgehende Verdrängung des Architektonischen aus dem Bühnenbild Hand in Hand. In der „Zauberflöte" überwuchern die Pflanzen die Architektur. Zu gleicher Zeit tritt auch die Ausdruckskraft der Bühnenbilder in den Hintergrund, die Dekoration hat nur mehr eine beschreibende Funktion. Erst seit Appias Reformen wird das Bühnenbild über das rein Dekorative hinaus wieder in die Handlung einbezogen. In diesem Zusammenhang ist Rollers Versuch

---

[63]) P. Stefan „Zauberflöte", a. a. O.

einer räumlich-architektonischen Lösung zu sehen. Die rein malerische Auffassung des Bühnenbildes im 19. Jahrhundert (vgl. Josef Hoffmann) ist damit überwunden. Zur selben Zeit setzt auch die Revision der musikalischen Einstellung zu Mozart ein, deren Beginn schon bei Possart und Mahler zu erkennen ist. Die Rückwirkung auf das Bühnenbild zeigte sich zunächst in der Abwendung vom historisch Ägyptischen, der ein Suchen nach neuen Lösungen folgte. Rollers Anregungen zu einer architektonischen Gestaltung der Bühne erfuhren aber durch den Einbruch des Kunstgewerbes in das Bühnenbild eine Abänderung. Die architektonische Gestalt wurde zwar beibehalten, der Raum aber auf ein Relief zusammengedrückt. Das Streben nach einer einheitlichen Zusammenfassung der Szenen in der „Zauberflöte" brachte den gleichbleibenden Bühnenrahmen, der in technischer Hinsicht manchen Vorteil gewährte, auf die Dauer aber zu beengend erschien.

Die neue Einstellung zu Mozart brachte die Versuche zu einer dekorativen Gestaltung des „Zauberflöten"-Bühnenbildes; die verschiedensten exotischen Stilelemente mischten sich mit abstrakten Ornamenten und stilisierten Pflanzenmotiven. Damit wollte man dem „Märchen" Zauberflöte gerecht werden.

Neben den malerisch-kunstgewerblichen Bühnenbildern zur „Zauberflöte" steht eine Gruppe strengerer räumlicherer Auffassung, die einer architektonischen Gestaltung zustrebte. Das Verdienst dieser Gruppe bestand in der Rückführung des einseitig historisch aufgefaßten ägyptischen Motives zu der Bedeutung, die es zu Mozarts Zeit und damit für die „Zauberflöte" hatte: dem Magischen, Geheimnisvollen über alle Ägypterei hinaus.

Eine neue Stufe schuf 1938 die Berliner Inszenierung Traugott Müller — Gustav Gründgens, in der die Raumwirkung wieder angestrebt wurde, die seit dem Barock nicht mehr vorhanden war. Noch weiter gingen O. F. Schuh und R. Kautsky in Wien, O. F. Schuh und Caspar Neher in Salzburg. Der freie neutrale Raum, das Proszenium, nahm die ganze Bühne ein. Allgemein war zu beobachten, daß durch die Rückkehr zum Raum eine Stärkung des Architektonischen im Bühnenbild erfolgte.

Es wird erst in späterer Zeit möglich sein, den ganzen Zusammenhang zu sehen, aus dem sich eine Abfolge der Künste in der Zeit von 1780 bis zum heutigen Tage ableiten ließe, die diese Rückwendung zum Architektonischen erklären würde.

Dadurch, daß uns Mozart heute so viel mehr bedeutet als zur Zeit Wagners (vgl. Richard Wagner über die „Zauberflöte") sind wir auch der Idee seiner Opern und daher der „Zauberflöte" näher gekommen. In richtiger Erkenntnis dessen haben wir dort angeknüpft, wo Mozarts Musik zur „Zauberflöte" noch eine Deutung erfahren hat, also in der Romantik, und daher auch die Dekorationen Simon Quaglios wieder auf die Bühne gestellt (R. Kautsky). Wir sehen, wie viele Künstler im 19. und 20. Jahrhundert sich um das Bühnenbild der „Zauberflöte" bemüht haben, deren Anstrengungen aber erfolglos blieben, weil die wichtigste Voraussetzung: das richtige Verständnis der Musik Mozarts fehlte. Weder Josef Hoffmann noch Kainer, Artaria oder Hasait können darauf

Anspruch erheben, eine Lösung des Dekorationsproblems der „Zauberflöte" gefunden zu haben. Erst jetzt scheint durch das neue Verhältnis zu Mozart die Möglichkeit einer entsprechenden Lösung wieder gegeben.

Literatur:

Abert Hermann, W. A. Mozart. Neubearbeitete u. erweiterte Ausgabe von O. Jahns Mozart. 2 Bde. Leipzig 1923/24.

Appia Adolphe, Die Musik und die Inszenierung. München 1899.

Arteaga Stefano, Le rivoluzioni del teatro musicale italiano. 1785. (Übersetzt von Forkel 1789.)

Augsburger Mozartbuch. Zeitschrift des Histor. Vereins für Schwaben. 55. u. 56. Bd. 1942/43.

Blätter der Staatsoper. Berlin, I. Jahrg., Heft 5, 8. XI. 1921. (Julius Kapp, Mozart und Berlin.) — II. Jahrg., Heft 5, 13. I. 1922. (Karl Hagemann, Die Zauberflöte, F. L. Hoerth, Das Inszenierungsproblem der Zauberflöte.)

Castle Eduard, Vorwort zu „Ferdinand Raimunds sämtlichen Werke". Leipzig 1903.

Conrad Leopold, Mozarts Dramaturgie der Oper. Würzburg 1943.

Dent Edward J., Mozarts Opern. Übers. (A. Mayer) 1922.

Deutsch Otto Erich, Das Freihaustheater auf der Wieden 1787—1801. Wien 1937.

Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927. Magdeburg 1928.

Einstein Alfred, Mozart. Stockholm 1947.

Enzinger Moritz, Wiener Theater des 16.—19. Jahrh.

Farga Franz, Die Wiener Oper. Wien 1947.

Fischel Oskar, Das moderne Bühnenbild. Berlin 1923.

Freund Hans und Wilhelm Reinking, Musikalisches Theater in Hamburg. Versuche über die Dramaturgie der Oper. Hamburg 1938.

Frey Dagobert, Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Wien 1946.

Giedion Sigfried, Barocker und romantischer Klassizismus. München 1922.

Gregor Hans, Die Wiener Oper. Berlin 1931.

Gregor Joseph, Wiener Szenische Kunst, die Theaterdekoration. Wien 1924.

Gregor Joseph, Kulturgeschichte der Oper. Zürich 1941.

Hagemann Carl, Die Kunst der Bühne. Stuttgart-Berlin 1922.

Hamann Richard, Geschichte der Kunst. Berlin 1933.

Hartmann Georg, Zur Opernregie unserer Zeit, in C. Niessen s. d.

Jahn Otto, W. A. Mozart. 4 Bde. Leipzig 1856/59.

Kapp Julius, 200 Jahre Berliner Staatsoper. Berlin 1942.

Katalog der Ausstellung: Die Zauberflöte. Salzburg 1928.

Kindermann Heinz, Theatergeschichte der Goethezeit. Wien 1948.

Komorzynski E. v., Emanuel Schikaneder. Berlin 1901.

Komorzynski E. v., Szenen-Stiche zur Zauberflöte 1795 in Chronik des Wr. Goethe-Vereines 1942 (47. Bd.). Neuausgabe der Wr. bibliophilen Gesellschaft.

Kunz Otto, „Bühnenmodelle plaudern" in Bergland, Heft 7/XXI. Innsbruck 1939.

Lert Ernst, Mozart auf dem Theater. Berlin 1918.

Mell Max, Alfred Roller. Wien 1922.

Meyer Alfred Gotthold, Schinkels Theaterdekorationen, Gesammelte Reden und Aufsätze. Berlin 1905.

Nagl-Zeidler-Castle, Deutschösterreichische Literaturgeschichte, III. Bd. Wien 1930.

Niessen Carl, Deutsche Oper der Gegenwart. Regensburg 1944.

Niessen Carl, Das Bühnenbild, Bonn 1924.

Oncken Alste, Friedrich Gilly. Berlin 1935.

Pause, Die. Mozart-Festschrift. Wien, 28. November bis 5. Dezember 1941.

Pinder Wilhelm, Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. Berlin 1926.

Pirchan Emil, Bühnenbrevier. Wien 1938. Bühnenmalerei. Wien 1946.

Pirker Max, Rund um die Zauberflöte. Wr. Literar. Anstalt. Wien 1920.

Przistaupinsky A., 50 Jahre Wiener Operntheater. Wien 1919.

Raval, Ledoux. Paris 1945.

Riemschneider-Hoerner Margarete, Der Wandel der Gebärde in der Kunst. Frankfurt a. M. Frankfurt 1939.

Rudhart Fr. M., Geschichte der Oper am Hofe zu München. Freising 1865.

Sedlmayr Hans, Verlust der Mitte. Wien 1948.

Sievert Ludwig und E. L. Stahl, Lebendiges Theater. München 1944.

Swoboda Karl Maria, Vorlesungen über Ästhetik. Sommer-Sem. 1949 (Seminar).

Swoboda Karl Maria, Kunst des 19. und 20. Jahrh. Sommer-Sem. 1949.

Schikaneder Emanuel, Die Zauberflöte. Erstausgabe des Textbuches 1791 bei Ignaz Alberti. Wien.

Schuh Oskar Fritz, Das Vacuum 1946. In: Die Wiener Bühne, Mai 1946.

Stefan Paul, Die Wiener Oper. Wien 1932.

Stefan Paul, Die Zauberflöte. Wien 1937.

Stuttgarter Bühnenkunst. Verlag Meyer Ilschen, Stuttgart 1917.

Tenschert Roland, Mozart, ein Leben für die Oper. Wien 1941. Salzburg und seine Festspiele. Wien 1947.

Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1907.

Tintelnot Hans, Barocktheater und barocke Kunst. Berlin 1925.

Tornius V., Goethes Theaterleitung u. d. bildende Kunst. Jahrbuch d. freien deutschen Hochstiftes 1912.

Wallaschek Richard, Die Theater Wiens, 4. Band: Das K. k. Hofopernntheater. Wien 1909.

Waltershausen H. W. v., Die Zauberflöte. Eine operndramaturgische Studie (Musikalische Stillehre Bd. 1). München 1920.

Weltner A. I., Mozarts Werke und die Wiener Hoftheater. Wien 1896.

Wölfflin Heinrich, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München.

Wolzogen Alfred v., Aus Schinkels Nachlaß. Berlin 1862.

Zucker Paul, Theaterdekoration des Barock. Theaterdekoration des Klassizismus. Berlin 1925.

LICHTREGIE UND ILLUSION

Von Walther Unruh (Berlin)

Vortrag anläßlich der Europäischen Theaterausstellung Wien, 20. November 1955

In der Theaterwelt — beim theaterkundigen Publikum ebenso wie bei den Leuten vom Bau — wird heute oft von „Lichtregie" gesprochen, und dann werden die Bayreuther Inszenierungen *Wieland Wagners*, die in den letzten Jahren stark beachtet worden sind, meistens als Beispiel zitiert — pro oder kontra — je nachdem, von welchem Standpunkt aus das Problem betrachtet wird.

„Lichtregie" — auch im Schauspiel — ist dabei zu einer gängigen Vokabel oder auch zu einem beliebten Schlagwort geworden, jedenfalls zu einem neuen Begriff der gegenwärtigen Theaterwissenschaft, so daß es wohl lohnend und interessant ist, dem Wesen dieser „Lichtregie" einmal nachzuspüren — gerade in Verbindung mit der „Europäischen Theaterausstellung", wo so viel Dokumente zu finden sind, die auch zu diesem Thema Wissenswertes aus historischer Zeit und aus dem Theater von heute vermitteln.

Da sind z. B. Berichte aus dem 17. Jahrhundert, als eben die ersten Opern in Mitteleuropa bekannt wurden, mit Anweisungen über den Gebrauch von Öllampen und Kerzenlicht bei Operninszenierungen, sehr begreiflich, denn sehr schwierig war damals die Verwendung von Licht: Den Kronleuchter z. B. ließ man auf der Bühne hängen, auch in Walddekorationen, weil andere Lichtquellen nicht ausreichten. Und die Zuschauer waren von der Magie des Theaters so erfüllt, daß sie sich durch eine solche unlogische Raumgestaltung keineswegs stören ließen. Ein anderer Bericht erzählt, wie durch Schwefelfäden 1800 Kerzen in drei Minuten entzündet werden konnten und damit ein strahlender Himmelseffekt erschien, oder wie mit Glasprismen, angerußten oder farbigen Glasscheiben an den Öllampen der Rampe oder der Soffitten eindrucksvolle Abtönungen hergestellt wurden.

Wie anders heute. Bühnenbeleuchtungsanlagen und vielerlei Spezialgeräte, gespeist von hunderten von elektrischen Lampen, von denen jede einzelne eine Lichtquelle von mehreren tausend Kerzen hergibt, stehen dem Regisseur und dem Bühnenbildner zur Verfügung. Er kann mit ihnen im Bühnenraum optisch spielen, wie der Organist auf seinem Instrument, mit einer Steigerung der Intensität und mit einer Feinheit der Abstufung wie es frühere Zeiten nie gekannt haben.

Über die Bühnenbeleuchtungstechnik muß deshalb gesprochen werden, wenn von der Lichtregie die Rede ist, denn die Kenntnis und Beherrschung der Bühnenbeleuchtungstechnik ist notwendig für die Praxis der Lichtregie. An dieser Voraussetzung fehlt es aber oft, wenn man merkt, daß „Lichtregie" geführt werden soll, und man könnte es schon manchmal als eine Mode der Regisseure und Bühnenbildner bezeichnen, wenn sie die Lichteffekte — ohne geistigen Inhalt — technisch mehr oder minder vollendet, aber vor allem für den Zuschauer bemerkbar in Erscheinung treten lassen, und wenn nachgeahmt wird, was an anderem Ort und mit anderen Mitteln und unter anderen Voraussetzungen sehr wirksam war.

Trotz solcher Fehler bietet die „Lichtregie" aber, richtig verstanden und benutzt, bei dem heutigen Stand der Beleuchtungstechnik dem Theater ganz wesentliche künstlerische Fortschritte und neue Akzente bei der Inszenierung. Das soll hier bewiesen werden.

Zuvor wäre aber wohl ein Wort darüber zu sagen, was unter „Lichtregie" zu verstehen ist.

Zweck aller Mittel der Inszenierung ist es bekanntlich, ein Theaterstück vom Buch auf die Bühne zu übertragen. Man unterscheidet dabei die Hilfsmittel der Innenregie und der Außenregie. Beide dienen dazu, dem Zuschauer den geistig-künstlerischen Gehalt des Werkes zu übermitteln. Dabei erfüllt die Innenregie mit der Arbeit am Darsteller (in Rede, Geste usw.) das Urerlebnis des Theaters und sollte eine Vorrangstellung gegenüber den Mitteln der Außenregie, der Dekoration, den Requisiten und der Beleuchtung einnehmen. Aber wie oft zeigen diese ein selbständiges Dasein und führen infolge der Vorrangstellung von Architekt oder Techniker zu einer Disharmonie, welche das Erleben einer Theatervorstellung und die künstlerische Illusion arg beeinträchtigt.

Im Theater hat die Beleuchtung als Hilfsmittel der Außenregie zwei Aufgaben zu erfüllen: erstens, die Bühnenvorgänge sichtbar zu machen — ganz einfach gesagt, die Bühne zu erhellen, eine Aufgabe, die in der Theatergeschichte erst in dem Augenblick aufgetreten ist, als die Theatervorstellungen aus dem Freien in geschlossene Räume verlegt wurden, also um 1500. Zweitens hat die Beleuchtung die Aufgabe, als Effektbeleuchtung eine künstlerische Absicht sinnfällig sichtbar zu machen. Diese zweite Aufgabe der Bühnenlichttechnik ist, wie leicht zu beweisen ist, die historisch viel ältere, ursprünglichere, und sie ist, wenn man sie qualitativ bewertet, auch viel wichtiger als die erste, rein technische Funktion. Denn das Licht als Träger eines sinnlichen Effektes bewirkt, fördert oder mindert die künstlerische Illusion.

Lichtregie ist m. E. zu definieren als „bewußte Anwendung der Effektbeleuchtung", und zwar in Verbindung mit den anderen Hilfsmitteln der Außenregie, mit der Dekoration, dem Kostüm und mit der Arbeit am Darsteller, oder auch als die „bewußte Erzeugung einer künstlerischen Illusion mit lichttechnischen Effekten". Bei einer solchen Definition wird man finden, daß Lichtregie keine Erfindung moderner Regisseure oder

Techniker ist, sondern daß sie bereits in den ersten Anfängen des Theaters existierte. Auch der schwankende Begriff der künstlerischen Illusion bedarf noch einer Klärung, ehe auf die Methoden und die Wirkung der Lichtregie einzugehen ist.

Der Begriff hat bei den Ästhetikern, welche die Illusion untersucht und als Kriterium benutzt haben, eine mehrfache Sinndeutung erhalten. *Lessing* schreibt z. B. in einem Brief „Die Lehre von der Illusion geht den Dichter nichts an", benutzt aber in seiner Dramaturgie den Illusionsbegriff, um eine Aufführung anzuerkennen oder abzulehnen. So verneint er z. B. in einer Besprechung der „Semiramis" von Voltaire die ästhetische Möglichkeit einer Geistererscheinung am hellen Tage und sagt „alles, was die Illusion nicht fördert, stört die Illusion" — ein Satz, der den Lichtregisseuren von heute ins Stammbuch geschrieben werden sollte.

Goethe und *Schiller* reden statt von der Illusion vom „Schein", vom „ästhetischen Schein", und kommen damit der Auffassung späterer Illusionstheoretiker, wie *Jodl, Konrad Lange* und *Volkelt*, näher, welche die Illusion als „Stehen im ästhetischen Schein" definieren. *Volkelt* sagt: Die künstlerische Illusion ist weder Vorstellung noch Wahrnehmung und das Kunstwerk keine Realität im Sinne von Naturwirklichkeit — obwohl man immer wieder versucht hat, von hier aus künstlerisches Genießen und Kunstwerk zu erfassen."

Ich bin der Ansicht, daß die Illusion, wie man sie auch definieren möge, im Theater eine beabsichtigte Sinnestäuschung ist, das Vorgaukeln einer Scheinwelt und dabei das Schaffen einer Gefühlsbewegung, also ein subjektiver Vorgang, der durch das sinnfällig Dargebotene ausgelöst wird. Sie ist ein Vorgang, immens wichtig für die Wirkung des Theaters, der bewußt erzeugt werden kann, aber auf den verschiedene Zuschauer auch verschieden reagieren. Eines der Mittel zur Erzeugung solcher Illusion ist das Licht.

Es ist dabei eine bekannte Tatsache, daß die Gewöhnung den Vollzug einer Illusion erleichtert. Theatervorstellungen gehen deshalb fast immer auf augenblickliche, zeitgebundene Wirkungen aus. Der Zuschauer ist z. B. an eine Art von Bühnenbeleuchtung gewöhnt und nimmt sogar illusionsstörende Momente in Kauf. Wenn er daran gewöhnt ist, stören sie sein ästhetisches Erleben nicht. Nur so ist z. B. die nachhaltige Wirkung der Lichteffekte der Barockbühne — die man ja sogar als „Illusionsbühne" bezeichnet — zu erklären. Die Abhängigkeit vom Stand der Technik und die Gewöhnung des Beschauers an seine Unzulänglichkeiten spielt dabei eine entscheidende Rolle. Daraus erkennt man, wie schwer es die Lichtregisseure heute haben, eine dem technischen Alltag adaequate szenentechnische Leistung auf der Bühne zu vollbringen.

Der Ursprung des Theaters der christlichen Zeit liegt in der katholischen Liturgie. Hier finden wir auch den Ursprung der Lichtregie, denn bei den einfachen theatralischen Handlungen, die nach den Anweisungen der Ritualbücher stattfanden, fiel dem Licht bereits eine überragende symbolische Bedeutung zu. Am Karfreitag werden die Lichter gelöscht, mit der Auferstehung erstrahlen sie neu — am Pfingstgottesdienst wirft man angezündete Werg-

bündel von der Kirche, um die Ausgießung des Heiligen Geistes sinnfällig zu symbolisieren, zu Weihnachten werden Lichterreihen mit Zündschnüren a tempo angesteckt: „Jesus — das Licht der Welt — ist erschienen."

Bereits aus dem Jahre 1285 datiert ein Buch des Arabers Hassan=el=Rammah über Feuerwerke mit Kanonenschüssen und Raketen, und aus Beschreibungen der Feste am Reichstag zu Konstanz 1506, aus einer Schilderung bei Hans Sachs und Berichten aus Mailand „über ein künstliches Feuer, mit viel Rauch, was nicht stinkt" wissen wir Einzelheiten über die Licht= und Feuereffekte, mit denen die „Hölle" bei den geistlichen Spielen des deutschen Mittelalters, noch mehr aber in den sinnenfreudigen romanischen Ländern, ausgestattet wurde. Die feuerspeienden Teufel jener Zeit würden heute wohl allenfalls noch im Karne=valszug möglich sein.

Im Gegensatz zu diesen „höllischen Illusionen" wurde die Verklärung eines Spielortes, einer Person oder des Himmels durch besondere Helligkeit gezeigt, und *Vasari* z. B. erwähnt die dazu notwendige „Vermehrung" der Lichter, oder *Serlio* berichtet über die „Edelstein=Lichter", die als erste farbige Effektbeleuch=tung erscheinen.

Von Italien aus werden die Einflüsse der italienischen Festkultur im Theater stärker und stärker, und die Beleuchtung — Kronleuchter, Effekte, die Ver=finsterung und Erhellung, und damit auch Licht und Schatten, geben zu=sammen mit der Malerei das unentbehrliche Mittel zur Erzielung der Raum=illusion der Renaissance= und Barockbühne.

Sinnreiche Konstruktionen von transparenten Leuchten — ich erwähnte schon die Edelstein=Lichter *Serlios* — und reflektierende Flächen von Gold, Silber und Flitterwerk zeigten augenblendend Prunk oder Reichtum und ließen das Licht, nun das farbige Licht, als Träger sinnlicher Effekte in Erscheinung treten. Auch die Möglichkeiten der Steigerung und des Gegensatzes — durch Aufhellen oder Eindunkeln — gaben dem Licht schon damals die Funk=tion, als Träger eines dynamischen Prinzips zu wirken. Der Fortgang der Handlung erhielt durch Lichtveränderung eine illusionsfördernde optische Parallele. Für Stimmungen, irreale Raumvorstellungen und trans=zendente Erscheinungen wurde die technisch mehr und mehr beherrschte Beleuchtung schnell unentbehrlich — man denke an das Aufleuchten transparent gemalter Prospekte, das Anleuchten und Durchleuchten von Schleiern oder die wechselnde Wirkung von farbiger Malerei bei Anleuchtung mit verschieden=farbigem Licht.

Alle solchen Lichteffekte sind uns aus Zeiten bekannt, in denen es noch kein Gaslicht, noch kein elektrisches Bogenlicht oder gar die so bequem schalt= und regelbare Glühlampe gab. Diese Erfindungen des vergangenen Jahrhunderts steigerten allerdings die Möglichkeiten der Lichtregie in ungeahnter Weise.

Schon die Gasbeleuchtung, die nach 1822 in den Theatern Eingang fand, erschütterte die herkömmlichen Wirkungen der damaligen Bühnenillusion be=trächtlich. *Schinkels* Reformpläne und seine Ablehnung der bis dahin klassi=

schen Dekoration sind wohl auch auf die Tatsache zurückzuführen, daß die „helle" Gasbeleuchtung — nach seinem Sinne — illusionsstörend war, weil sie die Disharmonie der Abmessungen des Bühnenraumes zu den Darstellern allzu deutlich sehen ließ.

Mit Sicherheit können wir aber behaupten, daß die klassische Theatermalerei der Kulissenbühne durch die elektrische Beleuchtung ihr Ende gefunden hat. Leinewand, Schleiertüll und Laubgaze wurden, wenn sie von den Oberlichtern und Rampen hell angeleuchtet sind, so unerträglich, daß der Maler neue Wege der Bühnengestaltung suchen und finden mußte. Es mag hier nur am Rande erwähnt werden, daß bei diesem Vorgang noch eine ganze Reihe anderer Momente mitwirkt — so die Stilwandlungen in der bildenden Kunst überhaupt, das Eindringen der Maschinentechnik ins Theater — das Wiener Asphaleia-System z. B. ermöglichte Bauten und Verwandlungen ganz anderer Art als bisher gekannt und förderte die Benutzung plastischer, dreidimensionaler Szenenbauten — und schließlich kam der Film und das Bemühen der Theater, szenisch dem Film gleichzukommen — alle diese Momente haben mitgewirkt, die klassische Bühne der Bögen und Prospekte — nun, man kann nicht gerade sagen, zu töten, wohl aber auf gelegentliche und bestimmte Anwendungsgebiete zurückzudrängen. Wesentlich und — ich möchte sagen — entscheidend ist aber die Entwicklung der Lichttechnik an diesem Umschwung beteiligt. Mit dem elektrischen Licht wurde dem Techniker, Maler und Regisseur ein Instrument der szenischen Gestaltung in die Hand gegeben, wie man es sich idealer kaum denken kann.

Schon die ersten Effektapparate — die berühmte Sonne in Meyerbeers Oper „Der Prophet", die 1849 in der Großen Oper in Paris als Lichtbogen mit einer Batterie von 50 Bunsen-Elementen erzeugt wurde — und die *Bähr*'schen Projektionsapparate aus der Dresdner Oper wurden als neue Bühnenwunder betrachtet — aber sie boten eigentlich mehr dem Maler neue wirksame Effekte als dem Regisseur, den es im heutigen Sinne damals noch gar nicht gab. Regisseur war der Maler, denn er erfand die Szene und legte damit auch Auftritte und Bewegungen der Darsteller fest. Jetzt möchte es umgekehrt sein: der Regisseur soll den Raum erfinden, der Bühnenbildner ihn gestalten.

Die neue Ära lichttechnischer Möglichkeiten, mit denen wir jetzt im Theater arbeiten, beginnt erst nach der Jahrhundertwende mit der Erfindung der Glühlampen mit hoher Lichtleistung. Es sind die Hochwattglühlampen von 500, 1000, 2000 bis zu 5000 Watt, die in den Sonderkonstruktionen als sogenannte Projektionslampen eine für Bühnenzwecke besonders brauchbare Lichtquelle darstellen. Sie ist leicht und von entfernter Stelle — auf der Bühne von einer Zentrale aus — schaltbar, von null bis zu voller Helligkeit stufenlos regelbar, abgesehen von der Hitzeentwicklung nicht feuergefährlich und gibt ein dem Sonnenlicht genügend nahekommendes weißes Licht, welches durch Farbenscheiben in nahezu reine Farben des Spektrums ausgefiltert werden kann. Diese Hochwattglühlampe im Scheinwerfer eingebaut — optisch mit Linse, mit Linsensystemen, d. h. Objektiven, oder mit Spiegeln ausgerüstet, bietet erst seit

etwa 1910 das der Technik unserer Zeit gemäße Hilfsmittel der Bühnenbeleuchtung. Mit diesem Hilfsmittel entsteht und wirkt die moderne Lichtregie. Dieses Hilfsmittel tritt also fast zur selben Zeit in die Praxis des neuzeitlichen Theaters wie der moderne Regisseur selbst, der in seiner Funktion, wie sie heute verstanden wird, auch um diese Zeit erstmals in Erscheinung tritt. Die Wechselwirkung ist ganz offensichtlich: Forderung des Theatermannes nach der neuen Technik, Forderung der Technik nach dem Manne, der sie im Theater benutzt.

Reinhardt hat diese neue Technik kräftig benutzt und gefördert. Manche Biographen behaupten sogar, er habe von der Technik gelebt, aber wer je noch mit ihm gearbeitet hat, weiß, daß er zwar alle Mittel neuer szenischer Techniken suchte und förderte, aber doch nie die Innenregie über den optischen Effekten der Außenregie vernachlässigte. Jedenfalls ist es eine theaterhistorische Tatsache, daß Reinhardt die damals beginnende Entwicklung der neuen Bühnenbeleuchtungstechnik maßgeblich mit seinen Forderungen beeinflußt und mit seinen Leistungen gefördert hat. Im Deutschen Theater in Berlin — und schon vorher für seine Gastspiele in England — sind diejenigen Geräte entstanden, die auch heute noch zum Grundstock einer Bühnenbeleuchtungsanlage gehören: die Spielflächenleuchten, die Proszeniumsscheinwerfer, die Horizontleuchten und vor allem auch die Vorbühnenbeleuchtung, die das Licht vom Zuschauerraum aus auf den vorderen Bühnenraum schickt und den vorn an der Rampe stehenden Darsteller endlich ausreichend hell anleuchtet und erkennbar macht.

Man macht sich heute keine rechte Vorstellung mehr, mit welchen Widerständen die Einführung solcher Neuerungen der Beleuchtungstechnik damals bei den Theaterleuten selbst, beim Publikum und bei der Presse verbunden war. Man sprach von „Varieté-Effekten im Theater", die Darsteller beschwerten sich wegen der auftretenden Blendung, die Architekten sahen im Einbau der Vorbühnenscheinwerfer eine Verschandelung des Hauses. Allerdings gab es auch dafür schlechte Beispiele genug — wenn z. B. die Scheinwerfer frei im Raum an die Rangbrüstung gehängt wurden, und es gibt sogar heute noch architektonisch häßliche oder technisch schlechte Lösungen, wie z. B. große Scheuklappen am Proszenium, die allzu funktionell wirken. Auch hier gilt Lessings Wort: alles, was die Illusion nicht fördert, stört die Illusion.

Welche technischen Voraussetzungen — so müssen wir uns nun fragen — müssen heute bei einer Bühnenbeleuchtungsanlage erfüllt sein, um eine Lichtregie in einem solchen Sinn zu ermöglichen, wie er eingangs definiert wurde. Nun — das wird wesentlich von der Art, Bedeutung und von den wirtschaftlichen Möglichkeiten des betreffenden Theaters abhängen — aber eigentlich nur quantitativ. Eine Vielfältigkeit der Anlage, d. h. eine ausreichende Zahl von Anschlüssen für regelbare Stromkreise, genügend Scheinwerfer mit verschiedenartigen optischen Ausrüstungen, ist Grundbedingung. Man muß das Prinzip der heutigen Beleuchtungstechnik erfüllen können, das darin besteht, jede Fläche, ob groß, ob klein, jeden Quadratmeter der Bühne, in jeder Begrenzung — ob rund, ob trapezartig abgezeichnet, ob verschwimmend mit Weichzeichner — einzeln auszuleuchten. Das gibt vor allem eine Trennung in Leuch-

ten, welche die horizontale Spielfläche und in Leuchten, welche die vertikal stehende Dekoration erfassen. Dazu kommt die dritte Gruppe der Darsteller-Beleuchtung.

Sodann muß eine ausreichende Lichtstärke garantiert sein — sie nimmt heute mehr und mehr zu, denn die Relation zur üblichen Allgemeinbeleuchtung (auf der Straße, im Schaufenster, im Foyer), die Gewöhnung des Auges an hohe Lichtstärken, wird immer ungünstiger für die Theaterszene. Die Lichtquelle soll auch möglichst weiß sein, damit bei Farbfilterung mit Scheiben und Filtern optisch reine Farben entstehen. Die Scheinwerfer müssen eine Bewegung des Lichtbündels gestatten und eine solche Abgrenzung besitzen, daß nur diejenigen Personen oder diejenigen Ausstattungsteile beleuchtet werden, die der Regisseur sichtbar machen will.

Die Lichtquellen müssen von dunkel auf hell — langsam oder schnell — einzeln oder in Gruppen, von einer Stelle aus (von der man die Szene übersehen kann) aus- und eingeschaltet und eingestellt werden können. Hierzu bedient man sich der sogenannten Lichtsteller — das ist jetzt die Normbezeichnung — früher sagte man Bühnenregulator, Stellwerk —, und der Franzose nennt diesen Apparat richtig „jeu d'orgue" — Lichtorgel —, denn hier spielt man die Partitur der Töne des Lichtes, so wie sie vorher in der Beleuchtungsprobe festgestellt und in einer „Kontente" festgelegt wurde. Technisch erfolgt diese Regelung über Transformatoren, Transduktoren oder mit Elektronenröhren, über einen von Hand bedienten Apparat mit vielen Hebeln — bei großen Bühnen sind es über 200 —, von denen aus die elektrischen Stellgeräte betätigt werden. Die Entwicklung der Bühnenbeleuchtung hat hier in den letzten Jahren eine Reihe von Neukonstruktionen entstehen lassen, mit Voreinstellungen für kommende Beleuchtungseinstellungen und Lichtübergänge, mit Speicherungen wiederkehrender Lichtstimmungen, die technisch sehr kompliziert und häufig auch sehr nützlich sind — im Grunde genommen nur Verbesserungen für die Bedienung darstellen, aber keine wesentliche Steigerung des künstlerischen Effektes bewirken. Diese muß vom Regisseur oder Bühnenbildner aus kommen.

Mit einer solchen Lichtanlage kann aber ein Regisseur oder ein Maler oder der Beleuchtungsmeister — je nachdem wer nun bei der Beleuchtungsprobe die Stimmung einstellt — auch nur arbeiten, wenn er das erforderliche Personal und die erforderliche Probenzeit besitzt. Hieran mangelt es oft. Vergleichsweise sei angegeben, daß größere Theater heute etwa 20 Beleuchter brauchen, und für schwierigere Stücke sind drei bis vier Beleuchtungsproben erforderlich, und zwar Vollproben — nicht nur eine Stunde vor Beginn der Stück- oder Hauptprobe.

Gerade die schwierigen Effekte der Bildkomposition mit Licht, vor allem auch die Bühnenbildprojektion, d. h. die Herstellung einer Dekoration mit Lichtbildern, erfordert Zeit und Geduld. Es wird im Theater oft vergessen, wieviel Solo- und Ensembleproben für die Einstudierung der Darsteller, wieviel musikalische Proben für Chor oder Orchester notwendig sind — nur bei der Technik soll alles auf Anhieb klappen.

Dabei ist der Einsatz der lichttechnischen Hilfsmittel durch die Regie oft

recht kompliziert. Das Auge reagiert ja auf Abstufungen — und auf Fehler — viel stärker als das Ohr. Die Einwirkung der Betonung oder Dämpfung mit Licht, die Gefühlswirkung durch Helligkeit oder Tempo der Lichtveränderung ist, weil es sich dabei um einen optischen Vorgang handelt, viel subtiler als bei akustischen Vorgängen. Die Männer aber, die solche Effekte ausführen sollen, sind Elektrotechniker, zwar theatergeübt, aber auch sie brauchen Zeit zur Einstudierung.

Und wenn schon von einer Kritik an den Methoden des Beleuchtungsbetriebes die Rede ist, so sei auch gleich ein Wort gegen die Dunkelregie gesagt. Ausländer, die deutsche Theater besuchen, kritisieren es, daß es auf den Bühnen meist so dunkel ist, daß der Darsteller nicht zu erkennen ist, und auch viele deutsche Theaterbesucher sind darüber bestimmt nicht glücklich. Im Schauspielhaus Dresden stand früher auf der Damenseite über der Bühnentür ein Spruch: „Sprich laut und deutlich, das Publikum will für sein Geld was hören" — genau so muß man den Dunkel-Regisseuren und Dunkel-Bühnenbildnern sagen, daß das Publikum für sein Geld auch etwas sehen will.

Umgekehrt will es aber auch nicht zu viel sehen — und ich habe bei den Proben meinem ausgezeichneten Beleuchtungsinspektor immer zugerufen: das Publikum will nicht wissen, daß es überhaupt einen Beleuchtungsinspektor gibt. Also: keine technisch merklichen Lichtübergänge, kein Herumfahren mit dem Lichtschein der Scheinwerfer, kein sichtbares Wechseln von Farbenscheiben und ähnlicher bühnentechnischer Unfug. Bei der Operette oder Revue, wo der Effekt Selbstzweck ist, da ist das erlaubt; beim künstlerischen Theater, wo eine Illusion erzielt werden soll, aber nicht.

Funktioniert aber ein Beleuchtungsbetrieb, so können Regisseur und Bühnenbildner heute noch ungeahnte und vielfach noch ungenutzte Effekte herausholen. Da ist zunächst der Ersatz von Dekorationen durch Lichtwirkungen, besonders auch die Projektion gemalter Platten oder photographisch übertragener Entwurfszeichnungen. Das braucht nicht so weit zu gehen, daß eine grüne Wand einen Wald darstellt, kann aber im symbolischen Bühnenbild zu eindrucksvollen Wirkungen führen. Dann ist die Beschleunigung des Bildwechsels zu nennen, dramaturgisch ein unschätzbares Plus für die Regie. Dann die Möglichkeit der Darstellung von Simultanszenen — die bei der früher üblichen, nicht begrenzten Bühnenbeleuchtung, die das Licht über die ganze Bühne ergoß — nicht realisierbar war. Sehr gelungene Inszenierungen von Bruckners „Elisabeth von England" oder Claudels „Das Buch von Christoph Columbus" sind Beispiele für eine erfolgreiche Benutzung.

Erscheinungen wie die „Königin der Nacht" in der Zauberflöte oder die Verwandlung der „Daphne" oder die Erscheinung der „Artemis" in Glucks „Iphigenie" erfolgen heutzutage durch Hineintreten des Darstellers in den musikalisch aufhellenden Lichtkegel, weil eben das Hochfahren einer Versenkung — wie es bisher üblich war — so peinlich an den täglich benutzten Fahrstuhl erinnert. Das ist für den Theaterbesucher von heute schon fast selbstverständliche Gewöhnung an einen der Zeit adäquaten Zustand der Bühnenlichttechnik.

Licht und Dunkel sind vom Urbeginn des Theaters auch dramaturgisch eingearbeitet worden. Dabei hat der Natureffekt, durch den Lichteffekt bewirkt, stets eine große Rolle gespielt, zeigen doch die meisten Theaterdekorationen offene Szenen. Nur sieben Bilder z. B. von allen Dekorationen Richard Wagners stellen Innenräume dar, und auch bei ihnen spielt die Natur fast immer hinein: im Brautgemach die Nacht — in der Hundinghütte das Feuer und das hineinquellende Frühlingslicht, im Gralstempel der Lichtschein und die Taube.

Licht und Dunkel sind sogar der Kern einer ganzen Oper, und zwar in Mozarts Zauberflöte. Die Königin der Nacht und das Reich des Sarastro vertreten die Welt des Dunkels und des Lichtes. Mozart hat bei der Komposition bewußt von der Lichtvorstellung aus gearbeitet. Wenn sich die letzte Szene von der Verschwörung zwischen Monostratos, der Königin der Nacht und den drei Damen zum Lichttempel erhellt, so führt er uns von c-moll, der Paralleltonart von Es-dur, in der das ganze Werk steht, in die lichte und feierliche Grundtonart zurück. Psychologische Erleuchtung und physiologische Erhellung ergänzen sich hier aufs beste.

Die bisher überzeugendste Leistung der Lichtregie dürfte wohl in der Bayreuther Inszenierung von „Tristan und Isolde" zu finden sein. Hier wird das Licht zur absoluten Raumquelle. Damit kommt aber auch der Grundrißgestaltung der Bühne vermehrte Bedeutung zu. Wieland Wagner wählt als Grundriß im Parsifal eine runde Scheibe, im Tristan eine Ellipse. Natürlich entscheidet er sich nicht zufällig für diese Lösungen, sondern leitet sie aus dem dramatischen Geschehen ab. Außer der sanft ansteigenden Ellipse ist im „Tristan" an Dekoration nur ein Vorhang vorhanden, der im 1. Akt das Zelt gegen das durch eine Reling angedeutete Schiff abgrenzt. Sonst steht in allen drei Akten nur je eine Lagerstätte. Der Platz dieser Lagerstätten wird durch den Bogen des ganzen Dramas bestimmt. Von der stolzen und liebenden Isolde des 1. Aktes schwingt die Handlung zu dem liebenden und leidenden Tristan im 3. Akt hinüber. Darum steht seine Ruhestätte an derselben Stelle wie die der Isolde im 1. Akt. Der Bank der Liebenden im 2. Akt kommt eine andere Bedeutung zu. In ihrem Zwiegesang erreicht die Tragödie ihren Höhepunkt und ihre innere Lösung. Sinnvollerweise steht darum die Bank genau in der Mitte der nach links gezogenen Ellipse, also auch nicht in der Mitte der Bühne. Sonst ist die Bühne in allen drei Akten leer: kein Steuer, kein Chor, kein Meer, kein Turm, keine Fackel, kein Wald, keine Burg — nur leerer Bühnenraum.

Diesen absoluten Raum gestaltet nun das Licht. Wir erleben das am überzeugendsten im 2. Akt. Von links unten glüht ein mächtiger Feuerstrahl nach rechts oben — die Fackel. Sie ist nicht ein armselig leuchtendes Licht an der Turmmauer, das dann ausgeknipst wird, sondern die ganze Bühne ist von der Fackel erfüllt. Brangäne bleibt außerhalb des Fackellichtes, aber Isolde tritt mitten hinein in den Strahl. Sie wird vom Fackellicht überflutet, sie ertrinkt gewissermaßen in der rot-heißen Glut dieser Fackel. Dann erlischt die Fackel. In abgrundtiefer Nacht wird Tristan von Isolde erwartet. Bei ihrem Zwiegesang auf der Bank werden sie in mystisches Blau getaucht, das eben ihre beiden

Körper erkennen läßt. Mit Markes Auftritt verfärbt sich das Nachtblau zum graugrünen und kalten Licht des Alltags.

Nicht zu Unrecht hat *Friedrich Herzfeld* die Beleuchtung dieses Aktes eine Sinfonie des Lichtes genannt: Sie entspricht dem musikalischen Gefüge des Aktes aufs beste, denn sie begleitet genau jenen Wechsel von F=dur über das As=dur des Zwiegesanges bis zum kalten d=moll des Schlusses.

Der erste Akt bringt eine Mischung von Lila und Grün. In Lila, der Farbe der Entsagung, ist der Vorhang des Gemaches gehalten. Auf Entsagung ist Isolde gestimmt. Der Boden reflektiert grünliches Licht. In diese Düsternis bricht am Schluß das blendende Tageslicht: König Marke erwartet die Braut. Der Strahl dieses Lichtes, es sind Xenon=Lampen, ist so grell, daß wir ihn nicht als den Ausdruck freudigen Jubels, sondern als Symbol des tückischen Tages empfinden. Dieses blendende Licht ersetzt alles, was wir sonst an Heilrufen der winkenden Chormannen und Chormaiden erleben.

Im 3. Akt erwartet Isolde den sterbenden Tristan am hinteren Rand der erhöhten Ellipse, also in einer Bühnentiefe von rund zwölf Metern. Dort singt sie den Liebestod. Allmählich wird dem Bühnenraum das Licht entzogen. Er versinkt für die Handelnden und für die Zuschauer ins Nichts. Schließlich wird auch das Licht von Tristan weggenommen. Ihre letzten Worte richtet Isolde schon nicht mehr an ihn. Das Licht gleitet an ihr empor und trägt sie gewissermaßen in den kosmischen Raum, in des „Weltatems wehendes All".

Es ist schwer, das Besondere dieser Lichtregie, die in vollendetem Maße Erfüllung schenkt, zu beschreiben, weil alles, was aus einer Intuition entspringt, gedanklich analysiert und damit auch rationalisiert wird. Aber schließlich haben alle Versuche eines neuen Inszenierungsstiles oder einer Kunsterneuerung dem Vorwurf der Gedankenspielerei standzuhalten. Man übersieht dabei zu leicht, daß Kunstrevolutionen meist das Produkt eines rationalen Prozesses sind und daß Vergeistigung und Rationalisierung des künstlerischen Geschehens im Zuge unserer Zeit liegen. Natürlich bleibt bei der Betrachtung einer solchen Inszenierung die Frage offen, ob schon für alle Einzelheiten die besten Lösungen gefunden sind.

Diese Schilderung der Bayreuther Inszenierung — soweit man ihre besondere Art überhaupt schildern kann — sollte zeigen, wie ein Regisseur durch die bewußte Anwendung der Bühnentechnik Illusionen und Konzentrationen der szenischen Wirkung erzielen kann, die in diesem Ausmaß das Theater erst neuerdings kennt. Die Wirkung der Bayreuther Aufführungen, die den Begriff der Lichtregie so publik gemacht haben, besteht in der Ausschöpfung aller technischen Hilfsmittel, vom Niedervoltscheinwerfer bis zur Xenon=Lampe, in der sorgfältigen Erprobung und gründlichen technischen Einstellung, vor allem aber in dem geistigen Fundament des mit Licht vertrauten Regisseurs. Solche Inszenierungen begründen tatsächlich einen neuen Stil, der zu Recht durch den Begriff „Lichtregie" charakterisiert wird.

DAS PORTRÄT

SILVIO D'AMICO

Von Raul Radice (Rom)

Aus einer am 14. Juli 1955 in Venedig gehaltenen Rede „Commemorazione di Silvio d'Amico«, deutsche Fassung von Konrad Schrögendorfer

Am 29. März 1955 ist Silvio d'Amico gestorben. Eines der arbeitsreichsten Gelehrtenleben Italiens ist zu Ende gegangen. D'Amico war der bedeutendste Theaterforscher Italiens. Nur schwer kann man sich von der Vielfältigkeit seiner Tätigkeit einen Begriff machen. Von seiner Arbeit als Schriftsteller, als Gelehrter, von seinen pädagogischen Fähigkeiten, seinem Rednertalent und von seiner immensen journalistischen Tätigkeit. Zwei fundamentale Aspekte gibt es dabei zu berücksichtigen: Silvio d'Amico, als Mann der Feder, der systematische Verfechter eigener Ideen und Überzeugungen und d'Amico als Realisator, der in eminentem Maße die Fähigkeit besaß, Gedachtes durchzuführen.

Abgesehen von seiner Tätigkeit als katholischer Schriftsteller war sein Leben in allen Arbeitsäußerungen dem europäischen, insbesondere dem italienischen, Theater gewidmet. Dieses sein Werk für das Theater wird am besten durch eine kritische Zusammenfassung d'Amicos selbst beleuchtet, die er für den dritten, noch nicht erschienenen Band der „Enciclopedia dello Spettacolo" verfaßte. Es heißt darin:

»Silvio d'Amico — Schriftsteller und Theaterkritiker, Direktor der Enciclopedia dello Spettacolo, geboren zu Rom am 3. Februar 1887. Er studierte in Rom an der philosophischen und juridischen Fakultät und wurde daselbst zum Dr. jur. promoviert. Im Jahre 1911 wurde er in das Italienische Unterrichtsministerium (Generaldirektion für Altertümer und schöne Künste) berufen. Von 1915 bis 1917 war er Freiwilliger im 1. Weltkrieg. Im Jahre 1923 verließ er das Ministerium, da er zum Professor für Theatergeschichte an der R. Scuola di Recitazione an der Accademia di Santa Cecilia ernannt worden war. Im Jahre 1935 wurde er vom Ministerium aufgefordert, das Projekt der „Accademia d'Arte Drammatica" auszuarbeiten, wurde Präsident dieser Akademie und hatte dort den Lehrstuhl für Theatergeschichte inne.

Ab 1914 war er in der römischen Tageszeitschrift „L'Idea Nazionale" als Stellvertreter des Kritikers Domenico Oliva tätig. Nachdem Oliva im Jahre 1917 gestorben und der Weltkrieg beendet war, wurde er Ende 1918 Nachfolger Olivas und bekam auch die Redaktion der dritten Seite dieser Zeitung über-

tragen. Theaterkritiken schrieb er ab 1925 auch in „La Tribuna", mit der die Zeitschrift „L'Idea Nazionale" zusammengelegt worden war, sowie von 1941 bis 1943 im „Giornale d'Italia", was er jedoch in der Zeit der deutschen Besetzung aufgab. 1945 nahm er die Tätigkeit als Theaterkritiker in der römischen Zeitschrift „Tempo" wieder auf. Außer in diesen Tageszeitungen war er auch als Kritiker in mehreren Wochenzeitschriften vertreten, es sind dies: von 1923 bis 1928: „La Festa" in Mailand, von 1934 bis 1946: „La Nuova Antologia", und von 1952 an: „L'Approdo" und „L'Illustrazione Italiana." Ab 1945 hatte er auch die Theaterberichte in Radio Rom über.

Er hat die Theaterzeitschrift „Scenario" begründet und sie zusammen mit Nicola de Pirro von 1932 bis 1936 geleitet; desgleichen von 1937 bis 1943 die von ihm begründete „Rivista Italiana del Drämma", die von der Societa degli Autori herausgegeben wurde. Er hatte die Oberleitung bei der Auswahl der von Treves herausgegebenen kritischen Sammlung „Il Teatro del Novecento" (5 Bände: Italien, Frankreich, England, Deutschland, Rußland, jeder von einem anderen Autor besorgt) und bei der Auswahl der Theatertexte für die Rom-Ausgaben (21 Bände) inne. Er hat bei wichtigen italienischen und ausländischen Tages- und Wochenzeitschriften sowie bei der Enciclopedia Italiana (wo er die Theaterabteilung leitete) und bei der Enciclopedia Britannica mitgearbeitet. Er hat viele Diskussionen und Kurse über das italienische Theater in vielen Städten Italiens, sowie in Frankreich, Spanien, der Schweiz, Österreich, Belgien, Polen, der Tschechoslowakei, Rumänien, Griechenland, Malta, Argentinien, Uruguay und Brasilien abgehalten. Er war italienischer Delegierter bei mehreren internationalen Theaterkongressen (Paris, Barcelona, Zürich, Rom) und beim Prager Kritikerkongreß, des weiteren Sekretär des Convegno Volta per il Teatro in der Italienischen Akademie im Jahre 1934 und schließlich noch Präsident des Kongresses des Institut International du Théâtre in Venedig 1952.

Indem wir hier seine andere schriftstellerische Tätigkeit, wie Reiseberichte und katholisch orientierte Romane, übergehen, muß, was seine theatralischen Schriften betrifft, gesagt werden, daß sein Suchen nach einem neuen Theater, außerhalb der im 19. Jahrhundert üblichen Routine, sich in den ersten, noch etwas unsicheren Aufsätzen, die in einem Band, der sich „Teatro dei Fantocci" (Theater der Hampelmänner) betitelte, konkretisierte, wo er italienische und einige ausländische Autoren, die in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg Mode waren, kritisch beleuchtete. Zwei Jahre später interpretierte er zum ersten Male in der Zeitschrift „L'Idea Nazionale" Pirandello als den tragischen Dichter des damaligen Europa. Darauf folgte in derselben Zeitschrift die Polemik mit Marco Praga über den Untergang des naturalistischen Theaters. Darauf versuchte er im Band des „Teatro Italiano" (1932), die wiedererlangte Originalität des italienischen Dramas nachzuweisen. Etwas später hat er in den vier Bänden seiner „Storia del Teatro Drammatico" (Geschichte des dramatischen Theaters), wo es um die Entwicklung der dramatischen Literatur und des Theaters geht, den Ehrenplatz, den das italienische Theater inmitten des gesamteuropäischen innehat, beleuchtet. Einige verstreute Aufsätze über den mora-

lischen Wert des modernen Theaters wurden in dem Band „Teatro Sacro e Profano" (Profanes und heiliges Theater), 1942, gesammelt. Ab 1944 arbeitete er den Plan zur „Enciclopedia dello Spettacolo" aus.

Was die Praxis des Theaters, die szenische Interpretation, die Organisation, die Beziehungen zum Staat usw. betrifft, machte d'Amico von allen Anfang an keinen Hehl über seine Enttäuschung über den Bruch, der sich zwischen dem italienischen Geistesleben und dem Theater vollzogen hatte und er berief sich über die Protektion, die der Staat dem Kunsttheater angedeihen lassen muß, auf den fähigen, kulturbewußten Theaterleiter und nicht auf die Präpotenz sogenannter Stars (Maschere, 1920). Erkenntnisse solcher Art wurden ihm nach den ersten Reisen ins Ausland zu immer größerer Gewißheit (Tramonto del grande attore, 1929, Der Untergang des großen Schauspielers, 1929). Sie wurden immer häufiger in der Zeitschrift „Scenario" verfochten, in deren erstem Heft (1932) zum ersten Male die Bezeichnungen „Regie" und „Regisseur" verwendet wurden. Mehr den praktischen als den ästhetischen Problemen seines Theaters waren andere Bücher gewidmet: „La Crisi del Teatro", 1931 (Die Krisis des Theaters); „Invito al Teatro", 1935 (Einladung ins Theater) und „Il teatro non deve morire", 1945 (Das Theater darf nicht sterben). Der Demonstration des Aufgabenbereiches des Regisseurs waren die Bände: „La Regia teatrale moderna", 1947 (Die moderne Theaterregie) und „Mettere in scena", 1954 (Inszenierung), die geschichtliche Zusammenfassung der Regie durch zwei Jahrtausende, gewidmet. Als d'Amico schließlich die Berufung annahm, eine moderne nationale Schule der Bühnenkunst zu gründen, um so dem italienischen Theater die modernen Interpreten — nicht nur Schauspieler, sondern auch Regisseure — zuzuführen, was damals eine vieldiskutierte Novität darstellte, hatte er die Absicht, eine Anstalt ins Leben zu rufen, die der technischen und kulturellen Vorbereitung und Ausbildung der Schauspieler und Regisseure gewidmet war.

Von November 1939 bis April 1940 stellte sich d'Amico an die Spitze einer Gruppe junger Studenten der Akademie, die in Theaterkreisen „Compagnia dell'Accademia" getauft wurde und führte dem Publikum zahlreicher italienischer Städte ein hauptsächlich klassisches (Jacopone, Shakespeare, Gozzi, Metastasio), aber auch ein modernes (Barrie, Betti, Angeli, Evreinov) Programm, sowie einige heute schon sehr bekannte Schauspieler und Regisseure vor. Diesen folgten bald viele andere, die aus der „Accademia d'Arte Drammatica" hervorgingen, von seinen Prinzipien und seinem Beispiel geleitet. Nicht vergessen dürfen die zwei Bände: „Palcoscenico del dopoquerra", 1955 (Das Theater der Nachkriegszeit) werden, in denen er die Radiokritiken des letzten Jahrzehntes zusammenfaßte.« Soweit d'Amico selbst über seine Lebensarbeit.

D'Amicos Ansicht vom Theater war eine klassische. Nicht daß er etwa in seinen Schriften und Vorträgen dem Klassizismus das Wort geredet hätte. Nein, sondern er liebte am Theater die harmonische Größe, schaute auf die Qualität des Stückes sowie der Aufführung wie auf eine religiöse Tatsache und beachtete darin nicht die dieser Kunst fremden Manifestationen. Inner-

halb dieser seiner Auffassung vom Theater sprach er sich jedoch für die größtmögliche Freiheit der künstlerischen Gestaltung aus.

Mit diesen Ansichten war d'Amico in eine Zeit hineingeboren, in der das italienische Theater zusehends verfiel, eine Zeit, die dem Virtuosentum, dem Starkult huldigte. Wie konnten sich diese äußeren Tatsachen mit seiner nationalen Idee des Theaters, mit seiner ethischen Auffassung desselben, mit seiner Auffassung von der Theatergeschichte als logisch-geschichtliche Evolution, die tief in der gesamteuropäischen Geistesgeschichte verankert ist, vereinbaren. Und wie konnte vor allem dem italienischen Theater praktisch geholfen werden?

Im Jahre 1929 erschien sein erstes Aufsehen erregendes Werk: „Tramonto del grande attore", mit dem er den Starkult empfindlich treffen wollte. Nicht, daß er programmatisch den Wert und die Existenz des großen Schauspielers negiert hätte. Italien hatte damals deren noch eine große Anzahl. Namen wie: Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, Eleonora Duse, Giacinta Pezzana, Novelli, Zacconi, und wie sie alle hießen, sprechen für sich. D'Amico verwies auf den Niedergang des Theaters und forschte nach den Gründen des Verfalles, die er eben im Starkult sah. Sein Buch war ein Protest gegen den Individualismus und gegen die irregeleitete schauspielerische Tugend. Er verneinte den Schauspieler als alleinigen Mittler zwischen Dichtung und Publikum und setzte dafür das Theater als Ganzes. In dem Buch konnte man lesen, daß das italienische Theater reich an Individualitäten wäre, doch ohne Kopf. Dem stellte er nun die Idee einer nationalen Theaterkunst entgegen, so, wie sie sein theatralisches Credo war.

Gerade in dieser Phase seines Lebens wurde für d'Amico die Begegnung mit Edouard Boutet und J. Copeau wesentlich. War der erstere nicht der deutlichste Verfechter eines Theaters der reinen Kunst. D'Amico schrieb über Boutet im „Invito al teatro": „Man klagte ihn an, ein Hasser zu sein, aber er war ein Liebender, man klagte ihn an, ein Verneiner zu sein, er war ein Bejaher." Boutet war, wenn nicht der Einzige, so doch einer der sehr wenigen, die in dieser Zeit von der Bühne eine religiöse Auffassung hatten, für den das Theater ein Tempel und der Schauspieler ein Priester war. D'Amico erklärte sich mit Boutet vollkommen einverstanden, der behauptete, zuerst käme der Dichter, das Wort, das Drama und dann erst die theatralische Realisation. Und nach dem Ableben J. Copeaus, sagte er, 40 Jahre später, Copeaus Leben wäre mit Mißerfolgen gepflastert gewesen und dennoch hätte er gesiegt; von Jacques Copeau, der „daranging, Schritt für Schritt zuerst auf die Bühne, dann auf den Schauspieler und dann auf das Theater zu verzichten und schließlich damit endete, eine Gruppe von Zuhörern alleine Dramen vorzulesen". Ihn liebte D'Amico über alles. Aus seiner Kampfstellung gegen die übermächtig aufbebauschte Position des Darsteller in der Situation der damaligen Zeit, läßt sich das Tendieren der Ansichten d'Amicos ins andere Extrem unschwer erklären.

Sofort erfaßte d'Amico die Situation, wenn sich irgendeine Wendung für das italienische Theater abzuzeichnen begann. Seine Freundschaft mit Pirandello gibt ein beredtes Zeugnis davon. Es existiert zwischen beiden ein umfang-

reicher Briefwechsel, der bald herausgegeben werden wird. D'Amico bejahte Pirandello schon, als ein Großteil der Kritiker diesem noch nicht freundlich gegenüberstand. Mit Pirandello sah er das italienische Theater sich über seine engen Grenzen ausweiten und über die nationale Idee hinaus internationale Bedeutung erwerben.

Ein unglaublicher Reichtum an Publikationen zeugt von d'Amicos Einfühlungsvermögen in künstlerische und kulturelle Wandlungen. Kleinste Anlässe wußte er sofort ihrer Bedeutung nach in das Gesamtbild des europäischen Theaters einzuordnen. Seine instinktive Sicherheit verließ ihn nie, wenn es galt, Unbekanntes ans Licht zu ziehen und Bekanntes objektiv-kritisch zu kommentieren.

Doch er wollte seine Ideen nicht nur dem Papier anvertraut wissen. Er stellte sich die Frage, wie könnte dem italienischen Theater möglichst nachhaltig praktisch geholfen werden. Der Pädagoge gewann in ihm die Oberhand. Am besten wohl durch die Gründung einer Theaterschule. Es war ihm sofort klar, daß sich nicht alleine durch fallweisen dramatischen Unterricht, technisch und kulturell gut ausgebildete Schauspieler und Regisseure heranziehen ließen. Sein Konzept ging viel tiefer. Er schrieb darüber:

„Anderes ist nötig, als ein auf vier Stunden beschränkter Tagesunterricht. Es soll eine Art mönchischer Regel angewendet werden, in welcher die jungen Leute jede Minute ihrer Existenz der Kunst widmen. Eine gründlichere kulturelle Ausbildung und größere körperliche Ertüchtigung ist notwendig, die bisher nur geraten, aber nicht ausgeführt wurden. Desgleichen Auslandreisen für Studierende und Lehrer. Und vor allem ist es nötig, daß diese Schule nicht nur eine für Schauspieler, sondern auch eine für Regisseure sei. Ein wirkliches dramatisches Konservatorium, in welchem die Schüler nicht nur auszuführen, sondern auch anzuschaffen lernen, in welcher sie sich die Sensibilität, die Intelligenz und den Geschmack anerziehen, aus einem dramatischen Text, das theatralisch Lebendige herauszulesen und es auf der Bühne in Wirklichkeit umzusetzen."

Mit dieser Schule setzte d'Amico sich ein lebendes Denkmal. Der größte Teil der heute in Italien berühmten Schauspieler und Regisseure ging aus ihr hervor. Es ist die „Accademia d'Arte Drammatica".

Gleichsam als Abschluß und als Zusammenfassung seiner Forschertätigkeit ging d'Amico dann an die Konzeption des größten Theaterlexikons, das je herausgegeben wurde, der „Enciclopedia dello Spettacolo", von der jetzt gerade der zweite Band im Erscheinen begriffen ist. D'Amico selbst hat nur mehr die Herausgabe des ersten Bandes erlebt. Sein Werk wird jedoch fortgeführt. Eine Enzyklopädie, in der im weitest gespannten Rahmen nicht nur über das dramatische Theater, sondern über jede Form theatralischer Aktivität aller Epochen, aller Länder und aller mit dem Theater verbundenen Personen, über alle Kunsttechniken und Kunstarten (auch Film und Fernsehen) systematisch Rechenschaft gegeben wird.

So läßt sich auf eine ungeheuer mannigfaltige Lebensarbeit dieses Mannes

zurückblicken, der dem italienischen Theater durch seine weltoffene und weltweite Kritik, durch sein pädagogisches Erbe, das in der Gründung der berühmtesten Theaterakademie Italiens besteht, und durch seine Leistungen als Mann der Wissenschaft die Rolle innerhalb des gesamteuropäischen Theaters der neuesten Zeit erringen half, die ihm zukommt.

ÜBER KÖRPERLICHE BEREDSAMKEIT

Eine Rhapsodie

von Johann Sigismund Grüner[1])

(Aus dem Gothaer Theater=Kalender auf das Jahr 1798)

1.

Schon die älteren Schriftsteller und Denker preisen die Schönheit und Nothwendigkeit der körperlichen Beredsamkeit. Sie fanden, daß der sinnliche Mensch von sinnlichen Eindrücken abhängt, (Quintilian sagt sehr richtig: ita quisque ut audit movetur) und erschufen eine Theorie der Action und des Vortrags.

Die Kunst zu reden und zu überreden ist fast gänzlich verlohren gegangen, oder doch so vernachlässiget, daß ein rastloser Fleiß dazu gehört, sie nach und nach wieder ans Licht zu bringen.

Ein großer Theil unserer Schauspieler kann nicht reden, das heißt, nicht überreden — vortragen.

Und doch ist die Kunst des Vortrags ein Empfehlungsschreiben des Schauspielers, selbst unter wildfremden Menschen.

Wie geht es zu, sagte ein aufmerksamer Zuschauer, daß ich sogleich bei mir bin, daß ich plaudern und herumgaffen vergesse, wenn Hr.** auftrit? Die Art wie er steht, geht, den Hut hält, oder grüßt, eintrit und spricht, interessiert mich — er kommt und ich glaube den Mann vor mir zu sehen, der er seyn will!

Ich glaube, der Vortrag war einzig und allein Schuld — — —

Die körperliche Beredsamkeit stützt sich auf Regeln, als Lehranstalt wird sie jedoch nicht angetroffen.

Hier ist ein Seufzer über unsre Erziehung (trotz der Flut von Erziehungsschriften) am rechten Orte.

Wenn ich durch ein Dorf siedle, und finde die Jugend um eine große Linde tanzen oder im Kreise sitzen und singen: das ganze Dorf versammelt sich etc., da geh ich gewiß zum Schulmeister und bitt' ihn auf eine Flasche alten Sorgenbrecher zu Gaste.

2.

Sehet da unser hochberühmtes Gymnasium zu ...

Die Unterlehrer wandeln mit vorwärts sich wiegendem Körper und mit Hahnentritten auf und nieder, der Rector sitzt und schleißt Federn, oder grübelt, oder liest in einem schweinsledernen Folianten, die wohlgezogene Jugend, die Gesichter zur Hälfte in die Mäntel gehüllt, sitzt, und plappert still für sich das nothwendig zu lernende Colloquium. —

---

[1]) Grüner war Theaterdichter und Schauspieler an der Preußischen Gesellschaft zu Königsberg. Neben etlichen Schauspielen und Komödien veröffentlichte er „Fragmente über Schauspielwesen", verfaßte zahlreiche Prologe und Epiloge für die Schuchische Bühne und gehörte zu den ständigen Mitarbeitern des Gothaer und des Mannheimer Theaterkalenders.

Bisweilen nur zwickt der eine den andern unter der Tafel in die Waden, oder sticht ihn mit Nadeln — die auf- und niedergehenden Lehrer sagen (wenn geschrieen oder gezwickt wird) tacete, und der Rector am Rectorartischchen ruft mit drohend aufgehobnem Zeigefinger: Puers! Puers! während er den Unterlehrern heroisch zuflüstert: man sehe auf Ordnung.

Godofredus Kutscherius oder Theophilus Schneiderius wird endlich vorgefordert, sein Colloquium aufzusagen.

Man will hier Dichteranlagen bilden oder Declamation lehren — Godofredus trit vor und hebt also an, während er links und rechts mit den Armen die Luft durchsägt:

Die armen Reisen-den *verschlinget ganz den Mond,*
verfolgte ein Gewitter *es donnert, saust und kracht,*
mit Regen, Sturm und Blitz, *rund um sie her als schlügs,*
die fürchterlichste Nacht — *den-ganzen Wald in Splitter.*

bravissimo! man fahre so fort und erwarte nächstens nach Prima zu kommen.

Wenn nun so ein naseweiser Aufklärer zugegen wäre und sagte: Hr. Rector, der Junge weiß es nicht, was er sagt — hu, wie würde der Schulmonarch seine wolkigte Peruke schütteln und schieben. Man sage doch unmasgeblich (würde er mit Stolz sagen), warum Godofredus nicht Sinn habe für die Rede seines Mundes?

Ich setze voraus, erwiedert der Critiker, diese Stelle ist die Fortsetzung einer Erzählung, die der Lehrling, als herausgerissene Stanze, schon gar nicht zum Memoriren erhalten mußte, ohne mit dem Vorhergehenden bekannt zu seyn.

Komm her Gottfried — was denkst du von der Sache, über die du eben gesprochen hast? Gottfried antwortet schüchtern: ich weiß es nicht!

Du weißt doch, was es heißt, sich für etwas ängstigen — laufen, fliehen? Ja. Zeig mir das. Gottfried zeigt es ganz ungekünstelt.

Nun sieh, stell dir vor als stündest du vor dem Sorgestuhl deines Vaters, und erzähltest ihm eine Begebenheit, die du mit ansahst. Erst wirst du ihm ziemlich ruhig die Ursache umschreiben und erzählen wie es zugieng, daß die Fliehenden flohen — doch indem du zu dem Moment kommst, ihre Flucht zu schildern, so wie die plötzlich eintretenden Uebel, für die sie nicht konnten, wird dein Ton thätiger, so sagst du mit einem schnellen Odemgebrauch — indem sie fliehen, verfolgt sie ein Gewitter mit Regen, Sturm und Blitz.

Wenn du aus Erfahrung weißt, wie es dir ist, wenn dich ein Gewitter überrascht, so mußt du es fühlen, daß du ganz unwillkührlich die Geberde der Flucht ausdrücken wirst. Dies macht deine Sprache bezeichnender, denn du kennst die Wirkungen des Donners, des Sturms und der Blitze? Ja!

Die fürchterlichste Nacht verschlingt den Mond, fährst du fort, und ruhst so zu sagen bey dem Worte Mond aus — es donnert, saust und kracht rings um sie her, als schlügs den ganzen Wald in Splitter; sage, um wem saust und kracht es? Gottfried antwortet: um die Fliehenden. Nun siehst du, also kann dein Ton nur bey den Worten rings um sie her etwas ruhen; jetzt aber wirst du fortfahren als besönnst du dich auf ein Gleichniß, und endlich da es gefunden ist, die Stimme stärker erheben und sagen: als schlügs etc. Zeig mir einmal den Eindruck, den etwas einschlagendes, herunterstürzendes etc. auf dich macht.

Gottfried drückt es sehr natürlich aus, und der Rector nimmt verlegen eine Prise Contenance.

3.

Ich gebe zu, daß die Natur bey Hervorbringung des Redners, Dichters, Schauspielers viel — fast alles thun muß — doch was hindert uns, auf dem Wege der Nachbildung diesen Vorbildern zu folgen und eine Theorie der Rhetorik und Hypokritic zu erschaffen?

Wenn unsre Erzieher mit diesen Kenntnissen vertraut, auf Organisationen stießen, die die Natur glücklich bildete, dann hieße die Bildung des Darstellers, so wie die wirkliche Declamation, keine bloße Idee. (Siehe Baco de Verulam!)

Der Schauspieler ist der vollkommenste Redner, oder soll es wenigstens seyn — selbst der oratorische Redner steht ihm nach, denn der lezte spielt seine eigne Rolle, der Erste aber eine geborgte.

Viele unsrer Schauspieler würden hoch aufsprudeln, wenn man ihnen sagte: schade, daß sie nicht reden können! und doch verstehn die wenigsten schön zu reden.

Es ist sehr schädlich, wenn der Schauspieler still für sich liest; er muß alles laut lesen, ja sogar oft ins Freie gehen und seine Rolle den Winden vordeklamiren (lezteres nüzt der Stimme und der Lunge).

Bei den Leseproben muß auf genaue Beobachtung der Interpunktion, der Intervalle, des Accents, gesehen werden. Hier ist der Schauspieler im Dienst, alles Faseln, Necken und Schäkern muß wegfallen.

Man muß die angehenden Schauspieler bei den Leseproben (leider oft noch die Alten und Bejahrten) über die Zeichen bestens belehren. Nicht immer hat das Fragezeichen, Ausrufungszeichen, das Kolon, Semikolon, der Punkt u. s. w. einerlei Ton.

Auch die Pausen erfordern ein genaues Studium, sie sind nur als Übergänge und Fußsteige von einem Affekt zum andern zu betrachten. So auch die abgebrochnen Redensarten. Unter hundert Schauspielern sagen gewiß 90, wenn es heißt: Ich wußte nicht gewiß, ob — Ich wußte nicht gewiß, ob — eh — die ehs und nehs klingen sehr widerlich und beleidigend für das Ohr des Zuhörers: stets muß der Athemklang aufgefaßt oder getragen werden, so, daß er nie klappt, oder klingt.

Der Unterricht des Schauspielers unter vier Augen muß im Lautlesen, leicht geschriebnen Briefen, Erzählungen etc. bestehen. Sodann folgen Dialogen, Geschichtsfragmente, gewürzte und witzige Rhapsodien, Gedichte und endlich Monologe.

Zum Schauspieler gehört ein humoristisches Temperament, ein sanftes Herz, reizbare Empfänglichkeit, Vertrautseyn mit der Natur, und ein gesunder Körper.

Ein vorzügliches Mittel zur Erziehung junger Schauspieler ist der Stolz und die Pflege des Ehrgeizes, das heißt, man muß sie zu rechter Zeit tadeln und ermuntern, in beiden Fällen als gebildeter Mann; man muß ihnen täglich sagen, daß nur geistige und körperliche Kultur ihren künftigen Nachruhm berichtiget und sie als Mitlebende liebenswürdig stempelt.

Unsre Direktoren und Regisseurs sind entweder zu heroisch oder zu familiär. In beiden Fällen die Mittelstraße, so lange man im Dienste ist.

Bemerkungen — selbst des jüngsten angehenden Schauspielers sollten nie belacht und bespottet werden; das giebt böses Blut, und entfernt.

Sprachfehler und Angewohnheiten müssen unablässig gerügt werden. Es ist eine Thorheit zu behaupten, das ließe sich nicht ablegen, und eine Lächerlichkeit es entschuldigen zu wollen.

Der Schauspieler muß keinem Provinzial-Dialekt **Opfer bringen, nicht schnarren,** lispeln, mit der Zunge anstoßen etc. Alles läßt sich durch Fleiß und Übung abgewöhnen; wer es nicht will, den jage man vom Theater. Die Entschuldigung, pei Mich (bei Mir) etc. spricht man „a so" etc. kann nicht gelten. Ihr müßt grammatikalisch richtig sprechen und prononciren, wenn Ihr Schauspieler seyn wollt, denn als solche seyd Ihr zugleich Sprachlehrer — der Britte sagt so schön als wahr:

"Eloquence is the art of Speaking in such a manner, as to attain the end, for which we speak to instruct, to persuade, or to please."

Demosthen nahm Kieselsteine in den Mund, um sich das Anstoßen abzugewöhnen, er folgte hierin der Vorschrift seines Lehrers des Schauspielers Satyrus, so wie Theodor und Aristäd den Andronicus und Aeschines bildeten. Manche unsrer Schauspieler nehmen Sottisen in Mund, wenn man ihnen sagt: Sie sprechen schlecht.

Unsere erste Erziehung ist größtentheils an der fehlerhaften Pronunciation Schuld.

Ammen und Wartweiber sind unsere ersten Lehrerinnen — so pflanzt sich die Nachlässigkeit fort, impft sich ein und so hören wir selbst auf den Kanzeln von Tunner (Donner), Mettchen (Mädchen), Prott (Brod), Höhle (Hölle), Ehwikkeit etc. sprechen.

So stellt sich auf unsern Bühnen Major Walter hin und deklamirt:

Sie ware meine Selligkeit das Mettchen,
Sie hatt Mich mainen Hihmel gestollen.

Dabei schlägt er sich für die Stirn, und schnaubt wie Klingers Teufel in der lezten Scene mit Faust, und das aufgeklärte Publikum ruft: Praffo! Praffissimo!

4.

Hastigredner stoßen gewöhnlich an; man lasse sie langsam reden, und einzle Silben scharf artikulirt so lange hersagen, bis sie nicht mehr anstoßen.

Das Lispeln gewöhnen sich die Menschen gemeinhin aus misverstandnen Schönheitsbegriffen an, oder durch zu häufiges Nachspotten des Lisplers —

Man übe sich, die Zunge zurückzuziehen, und sie mehr unter den Gaumen als unter die Zähne zu stoßen.

Wer das r nicht aussprechen kann, spreche es des Tages hundertmal aus, und wirble vorn im Munde auf der Zunge hinter den Zähnen.

Es giebt Leute, die oft überschnappen, das heißt, bald grob, bald fein reden. Diese müssen ganze Stunden nach einer angenommnen festgesezten Tonleiter laut sprechen, im Baß anfangen, und so allmählig die Scala erweitern, bis sie im Discant oder Tenor sprechen können, ohne zu distoniren.

5.

Viele Schauspieler sind eintönig, das macht, sie lesen keine Stücke laut, wo mannichfaltige Veränderungen vorkommen.

Die schönste Übung gewähren Schauspiele. Der seelenvolle Deklamator muß den Don Carlos, Nathan, die Iphigenia etc. lesen.

Viele Schauspieler (oft recht brave) haben kurzen Athem: da hilft Berg auf und Berg ab steigen, den Sturm überschreien und mit den Echo's zu discuriren.

Verwahrloste, von Natur heisere Menschen, Brustkranke und Schwächlinge müssen gar nicht zur Bühne zugelassen werden. So giebt es auch Gesichter, die schlechterdings von der öffentlichen Darstellung entbinden.

6.

Mime beschränkt nicht blos den Gesichtsausdruck, nein, sie ist vielmehr der lebendige Ausdruck der Affekten. Ihr Gebiet umfaßt also den innern und äußern Menschen. Wem es an Herrschaft der Seele über den Körper mangelt, der ist verdorben zum Schauspieler.

Gymnastische Übungen bilden in körperlicher Hinsicht, aber zu der Bildung des Vortrags gehören wissenschaftliche Kenntnisse, vieles Lesen, lautes Hersagen affektvoller Stellen, eine reizbare Einbildungskraft etc. So auch das Studium über die Elemente der Wörter und Laute.

Häufig wird bei der Darstellung der Fehler angetroffen, daß die Endsylben verschluckt werden. Da giebt es kein Mittel gegen, als solche Menschen täglich eine Stunde lauter vielsylbige Wörter hersagen zu lassen.

7.

Die deutsche Sprache ist zwar schwerfällig, aber die Eigenschaft besizt sie, daß sie die Accente stets dem Sinne gemäß vertheilt; der höchste Ton bezeichnet stets den

Hauptsinn. Je mehr oder minder eine Sache Nebenwerk ist, je mehr oder minder ist es ohne Accent.

Der Grundsatz kann nicht als allgemein angenommen werden, daß der Accent auf den Stammwörtern oder Sylben liegen müsse; er liegt eben so oft auf den Adverbien, Präpositionen. Die Laute, welche sich nicht durch Buchstaben ausdrücken lassen, erfordern ein sorgfältiges Studium als Hm — st. pf. etc. Sie hängen als Ausdruck von der Stimmung ab, in welcher sich der Mensch befindet, und doch sind sie einem gewissen Mechanismus untergeordnet.

Wir sehen jemand unvermuthet, und rufen aus: Ah! — dies Ah ist sehr verschieden von dem des Schrecks, oder der Überraschung bei einem boshaften Beginnen, oder des Spotts — Noch schwüriger ist das Ach!

Es ist sehr nützlich, daß Schauspieler oft auf ihrem Zimmer eine Phantasie in Worte aufgelöst darstellen — so wie der Musiker am Klavier eine halbe Stunde phantasirt.

8.

Ein schneller Überblick des Ganzen gehört dazu, um schön zu reden, und sprechen zu können. Es ist schön und schwer, eine Stanze pausiren zu können, wie die gegenwärtige:

„Aber daß Danae — welche die Schönsten und Edelsten von Asien, — welche Fürsten und Satrapen zu ihren Füßen gesehen hatte — welche gewohnt war — in den schimmerndsten Versammlungen am meisten zu glänzen — einen Hof von Allem — was durch Vorzüge der Geburt — des Geistes — des Reichthums — der Talente — würdig war nach ihrem Beifall zu streben — um sich zu sehen — daß diese Danae jetzt — verächtliche Blicke in die große Welt zurück warf — nichts angenehmeres fand — als die ländliche Einfalt — — nichts schöneres, als in den Hainen herum zu irren — das, u. s. w." (Agathon)

P — Im Julio 1797.

BESPRECHUNGEN

GESICHT DER STÄDTE — GESICHT DER THEATER

Von Heinz Kindermann (Wien)

Das neue Theater in Münster. Festschrift zur Eröffnung des Hauses. Herausgegeben von Wilhelm Vernekohl, Münster 1956.

Hamburgische Staatsoper 1955. Herausgegeben zur Eröffnung des neuen Hauses von der Leitung der Hamburgischen Staatsoper, Hamburg 1955.

Musikstadt Berlin zwischen Krieg und Frieden. Musikalische Bilanz einer Viermächtestadt. Zusammenstellung: Harald Kunz, Verlag Bote und Bock, Berlin 1956.

Wenn Städte nach Jahren der Wirrnis und Zerstörung wieder ihre Theater aufbauen, geben sie Festschriften heraus, die Rückschau halten und Programme entwerfen. Beides aber sagt in der Art, wie es getan wird, viel aus über den Charakter der Stadt und ihrer Verwaltung, über den Geist, in dem dort Theater bewertet und gestaltet, empfangen und kommenden Geschlechtern überliefert wird.

Die Münstersche Festschrift zeugt davon, daß die Westfalen auch heute wieder fest in ihrer Tradition wurzeln. Sie fragen — in sehr fundierten Beiträgen des Stadtarchivdirektors Prinz und des Univ.-Prof. Fellerer — wie die Vergangenheit des Münsterschen Theater- und Musiklebens ausgesehen habe, um Ansatzpunkte zu gewinnen. Sie schildern, wie der Wiederaufbau aus Trümmern vor sich gegangen ist und sie untersuchen sodann, was denn das Theater in unserer Zeit überhaupt zu bedeuten habe (Univ.-Prof. Heselhaus). Auch dabei werden keine revolutionären, sondern sehr vorsichtig Neuland erobernde Wege vorgeschlagen. Der Beschreibung des „neuen Hauses" (A. Henze), von dem wir auf Bildtafel IV bezeichnende Proben bringen, folgen Erwägungen über den „Münsteraner und sein Theater" (F. K. Wittich), die sehr nachdenklich stimmen, weil sie — mit Recht — ein heute oft verlorengegangenes Element der Münsteraner Publikumsgeschichte in den Vordergrund rücken: das des Münsterschen Zusammenhaltens im Sinn einer empfänglichen Gemeinschaft, wie sie gerade das Gemeinschaftskunstwerk des Theaters dringend benötigt. Ein Gesamtüberblick des Kultur-Stadtrats von Münster, W. Vernekohl, aber zeigt, daß hier im allgemeinen Wiederaufbau-Arbeit getrieben wird, die Tradition und Zukunftswillen sinnvoll verbindet.

Die Hamburger Festschrift ist uns nun, da es inzwischen dort manche Opernkrisen gegeben hat, doppelt willkommen. Sie legt vor allem Zeugnis ab von der subtilen und energischen Arbeit Günther Rennerts. Denn wenn die Hamburgische Oper heute neuerdings zum stehenden Begriff im europäischen Kräftespiel des Theaters geworden ist, dann ist das in erster Linie Rennerts Verdienst. Auch hier wird die Sinngebung des neuen Hauses erörtert. Wenn aber die Baumeister gesprochen haben, erteilt man einem der besten Opernkenner Deutschlands, K. H. Ruppel, das Wort (vgl. seinen Beitrag im vorliegenden Heft), der sehr feinfühlig „das gewandelte Operntheater" schlechthin beleuchtet. Er umgrenzt den heutigen Standort der Oper — und tut dies mit ganz anderen, bei aller Kritik positiven Akzentsetzungen als Adorno dies im Darmstädter Gespräch versuchte (vgl. die Besprechung des „Darmstädter Gesprächs" in Heft 1). Ernst Krenek begründet sodann die Struk-

tur seines vielangefochtenen Werkes „Pallas Athene weint". Werner Egk aber gibt das Stichwort, von dem das ganze Hamburgische Bemühen — darüber hinaus freilich auch das ganze Theaterschaffen der Besten im deutschen Sprachgebiet — heute getragen ist: „Ausbruch aus der Hoffnungslosigkeit!" Einblicke in die wichtige Operngeschichte Hamburgs schließen den vorbildlich bebilderten Band ab.

Viel umfassender und nur zum Teil dem Theater zugewandt ist der Berliner Rückblick. Wir können seine Thematik hier nur andeuten. Er wird eingeleitet, wie dies heute vielleicht angesichts der besonderen Situation nötig erscheint, mit einem „Bekenntnis zu Berlin" (Westphal). Auf einen Überblick über die Orchester Berlins seit 1945 (Herzfeld) folgt eine Berliner Opern-Chronik des gleichen Zeitabschnittes (Kroll), wobei auch Ostberlin einbezogen wird. Die Leistungen des Balletts charakterisiert H. Koegler liebevoll. Zu den besten Beiträgen aber gehört H. Wanderschecks Aufsatz: „Musik im Schauspiel — Die Rolle der Bühnenmusik in den Berliner Theatern." Alle übrigen Beiträge sind der konzertanten Musikpflege gewidmet. Harald Kunz hat den Band den Themen und den Mitarbeitern nach sehr sorgfältig ausgewählt und zu den einzelnen Arbeiten eine Anzahl aufschlußreicher Bilder hinzugefügt. Jedenfalls ist auch diese Publikation in ihrer Tonlage und Antwortformulierung für das heutige Gepräge des musikalischen Theaters in Berlin sehr charakteristisch.

Alle drei Festschriften aber geben wieder nur Ausschnitte aus der fieberhaften Bemühung Westdeutschlands, das Theaterleben neu zu gestalten und dabei ein Gesicht zu formen, das den Erfordernissen von heute und morgen zugewandt ist, ohne die jahrhundertweite Vergangenheit zu verachten oder zu vergessen.

„PANORAMA DES THEATERS"

Von Margret Dietrich (Wien)

Léon Chancerel, Panorama du Théâtre des origines à nos jours, Collection Armand Colin, Paris 1955, 223 S.

Léon Chancerel, der Präsident der Société d'Histoire du Théâtre, hat dieses Büchlein dem Gedenken von Copeau, Pitoëff, Dullin und Jouvet gewidmet; diese Widmung ist charakteristisch für den Geist des Werkes, das keine komprimierte Theatergeschichte geben will, sondern ein ganz persönlich gehaltenes Panorama, mit Blickrichtung auf einige prinzipielle Fragen der Theaterkunst, die mit Beispielen aus dem Verlauf der Theatergeschichte belegt und interpretiert werden. Drei Hauptkapitel kennzeichnen theatralische Kunstformen:

A L'Esprit de célébration,
B L'Esprit de dérision et le Métier comique,
C «Littérature» et «théâtralité».

Das erste Kapitel umfaßt die Kunstform des griechischen, kultischen Theaters, des mittelalterlichen religiösen Theaters und des national engagierten Theaters: Fest- und Feierspiele im Rahmen des Kultes, der Kirche und des Staates.

Das zweite Kapitel zeigt das komische Theater, das sich als Korrektiv erweist, voll Spott, Ironie und Satire schon in der Antike. Die Blütezeit der Maskenkomödie, der Commedia dell'arte und der Comédie italienne in Paris sind liebevoll behandelt. Neue Lichter fallen — von Chancerels Gesichtspunkten aus — auf die englische Pantomime und das komische Puppentheater. Neben dem Gracioso erscheint in diesem

Panorama Hans Wurst. Dekadenz und Fortleben des komischen Theaters wird bis in die Gegenwart verfolgt.

Im dritten Kapitel werden die Beziehungen zwischen Literatur und Theater aufgedeckt. Von Goethes Weimarer Theater wird da ein Bogen geschlagen bis zum Théâtre-Libre und dem Vieux Colombier. Wo steht das Theater heute? — wohin geht sein Weg? fragt der Autor angesichts dieser Grundformen, die das Theater bisher entwickelte. Seine Antworten sind aus dem Geist derer gegeben, denen das Büchlein gewidmet ist:

„Man kann niemals sagen, wohin man geht, man kann nur sagen, woher man kommt." Trotzdem glaubt er — wie Jouvet es glaubte, daß das Theater auf dem Wege ist, sich seiner ursprünglichen Funktionen zu besinnen. Er sieht eine Erneuerung des Esprit de célébration in den Festivals, des Esprit de dérision in der neuen Volkskomödie, die sich nicht nur mit Satire und Burleske begnügt, sondern zum dichterischen Kunstwerk heranreife. Literatur und Theater treten in neue Verständigung. Um all diese Renaissancen, die vom Dichter und vom Schauspieler nur teilweise getragen werden können, zu vollenden und zur Wirkung zu bringen, bedarf es auch eines neuen Publikums; ideal — meint Chancerel — sei es, wenn in jedem Lande ein Nationaltheater für die Jugend geschaffen werden könnte, an dem eine Elite von Dichtern, Musikern, Schauspielern, Dekorateuren und sonstigen Theaterschaffenden tätig wären, mit nicht nur artistischen, sondern auch sozialen und vor allem humanen Zielen.

Chancerel sieht die Dinge klar. Seine Besinnung weist in die Zukunft. Dies kleine, anspruchslos scheinende Büchlein stellt die höchsten Ansprüche, die uns am Herzen liegen sollten:

ein Erbe lebendig zu begreifen,
Neuland dafür zu erobern und die Jugend intensiv in diesen Strom des ewigen, lebendigen Theaters einzuführen.

Dankbar nehmen wir dies Werk des französischen Gelehrten in die Hand.

Protokolle der Berliner Dramaturgentagungen 1953, 1954, 1955

Die Dramaturgische Gesellschaft e. V. (Berlin-Wannsee) gibt seit 3 Jahren die Protokolle der Berliner Dramaturgentagungen heraus, die auf Einladung des Dramaturgischen Arbeitskreises Berlin stattfanden. Die dort gehaltenen Reden und Diskussionen der zahlreich versammelten Dramaturgen, Dramatiker, Wissenschaftler, Theaterpraktiker, Kritiker usw. geben ein lebendiges Bild von der Vielseitigkeit der angeschlagenen Themen. „Freiheit und Verantwortung" war das Generalthema der Tagung 1953. Im folgenden Jahre 1954 stand zur Debatte: „Die ortlose Dramaturgie", „Kerr und die Bedeutung der Kritik", „Das Instrumentarium der Dramaturgie", „Film-, Hörspiel-, Fernsehdramaturgie", „Ende des Repertoire-Theaters?", „Dramaturgie der Oper, der Operette und des Balletts", „Die Kunst des Übersetzens", „Berufsfragen des Dramaturgen", „Presse und Sprache". Nicht weniger vielseitig waren die 1955 behandelten Themen: „Der deutsche und der ausländische Autor im Spielplan", „Theater der Nationen", „Der Spielplan und das Musiktheater", „Berufs-, Organisations-, Werkstattfragen", „Bühne, Funk, Film, Fernsehen", „Politik, Dichtung, Theater", „Studiobühne", „Das deutsche Theater seit 1945", „Shakespeare", „Kirche und Theater".

Unter den Teilnehmern der Tagung sind die ersten Köpfe der Theaterschaffenden des deutschen Sprachgebiets zu verzeichnen.

Die Publikation bildet ein Dokument des Geisteslebens und des Theaters unserer Zeit. Ein ausführlicher kritischer Bericht erscheint im nächsten Heft von „Maske und Kothurn".

Arthur Scherle, Das deutsche Opernlibretto von Opitz bis Hofmannsthal. Dissertation, München, 1954. Selbstverlag.

Arthur Scherle setzt an den Beginn seiner Arbeit die Klage H. M. Schletterers aus dem Geleitwort zu Breitkopf und Härtels Textbibliothek um 1880: „Keine Branche unserer Literatur erscheint so vernachlässigt, wie die Operndichtung, keine mit so geringer Sorgfalt und Aufmerksamkeit auch in ihrer äußeren Erscheinung behandelt. Diese nun schon über ein Jahrhundert hinziehende Klage dürfte sobald nicht verstummen." Tatsächlich ist bis heute noch keine umfassende Darstellung der Geschichte und Dramaturgie des Opernlibrettos erschienen.

In der vorliegenden Dissertation wurde versucht, diese Lücke in der deutschen Literatur- und Theatergeschichte zu schließen und die Entwicklung des deutschen Opernlibrettos vom frühbarocken Singspiel bis zur durchkomponierten neuromantischen Oper aufzuzeigen. Wie Arthur Scherle im Vorwort selbst betont, will und kann die Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben: dazu ist das Stoffgebiet zu umfangreich und das Quellenmaterial noch zu wenig ausgewertet. Die Arbeit soll lediglich „Bausteine zu einer umfassenderen Darstellung zusammentragen und die literatur-, musik- und theaterwissenschaftliche Forschung anregen, sich mehr als bisher mit dem Problem des Opernlibrettos zu beschäftigen ... vielleicht auch der Theaterpraxis und den Operndramaturgen einige Anregung geben." Allein schon durch die thematische Abgrenzung wird eine breite Basis für die wissenschaftliche Auswertung geschaffen. Die Theaterpraxis wird jedoch mit diesem rein historischen Abriß der Librettistik wenig anzufangen wissen. Die Systematik ergibt sich in Anlehnung an die Entwicklungsstufen der Oper. Die großen Perioden der Musikgeschichte: Barock, Klassizismus, Romantik, Richard Wagner, Verismus und Neuromantik sind beibehalten, doch für das Opernbuch um den Begriff Biedermeier erweitert. Damit bezeichnet Scherle die Opern Marschners und Lortzings, die ihrem musikalischen Aufbau nach noch der „romantischen Oper" angehören, deren Texte jedoch in ihrer „Tendenz zum Realismus" schon auf einen neuen Ideengehalt hinweisen. Auch die Librettoversuche Grillparzers und Hebbels werden in diesem Kapitel besprochen.

Arthur Scherle interpretiert für jede Epoche der deutschen Operngeschichte einige Operntexte, die er ihren literarischen Vorlagen gegenüberstellt, beleuchtet die Wechselbeziehungen von Libretto und Musik, das Verhältnis der Komponisten zur Dichtkunst und die Stellungnahme der Dichter zur Librettistik. Das Wort-Ton-Problem steht dabei stets im Mittelpunkt der Betrachtungen. Der Handlungsablauf der Repertoireopern wird als bekannt vorausgesetzt und nur bei weniger geläufigen Texten kurz skizziert. Den einzelnen Abschnitten ist jeweils ein Überblick vorangestellt, der die kulturellen „Voraussetzungen" für die librettistische Tätigkeit dieser Zeitspanne aufzeigt. Dann wendet sich der Verfasser der Persönlichkeit der Librettisten zu, aus deren Schaffen er je nach ihrer Wichtigkeit für die Entwicklung des Librettos einen oder mehrere Texte auswählt, wobei er jedoch den musikalischen Aspekt stark berücksichtigt. So sind die Texte für namhafte Komponisten bevorzugt und auch da jene, die ihrer musikalischen Konzeption nach die bedeutenderen sind.

Aus der zahlreichen Operntextdichtung des 17. Jahrhunderts werden für die Entwicklungsstufen: Frühbarock, Hochbarock, Spätbarock nur wenige charakteristische Textproben herausgehoben (10 Texte).

Die Zeit des Klassizismus repräsentieren vor allem die Werke Glucks und Mozarts, obwohl es sich hier nicht immer um deutschsprachige Texte handelt. Der Einfluß fremdsprachiger Opernbücher wird somit keineswegs außer acht gelassen. Scherle bemerkt hiezu ganz richtig: „auf dem Sektor des musikalischen Theaters ist das kulturelle Wechselspiel der einzelnen Nationen vielleicht noch reger als im Bereich der Dichtung."

Das Neue bei der Betrachtung der deutschen Operngeschichte vom Libretto her ergibt sich einerseits aus der ausführlicheren Darstellung des deutschen Singspiels in Mitteldeutschland und im Wiener Volkstheater, andererseits aus dem Einbeziehen librettistischer Arbeiten berühmter Dichter, die niemals von bedeutenden Komponisten vertont wurden.

Arthur Scherle geht auf die Singspielproduktion des 18. Jahrhunderts näher ein, weil sie mit den Zauberpossen und Märchenstoffen der Oper ein neues Stoffgebiet erschloß und damit auf die textliche Gestaltung der romantischen Oper einwirkte. Die auf Grund mißlungener Textbücher erfolglosen Versuche Franz Schuberts in diesem Genre läßt er leider unerwähnt.

Die Beiträge großer Dichter, wie Klopstock, Goethe, Grillparzer und Hebbel, zur Librettistik haben keine praktische Bedeutung, doch berühren sie das brennende Problem des literarisch wertvollen Opernbuches. In der vorliegenden Arbeit sind hauptsächlich historische Tatsachen festgehalten und allgemein operndramaturgische Fragen nur im Zusammenhang mit der Besprechung einzelner Texte aufgegriffen. Die Behandlung derartiger Fragen bleibt einer systematischen Darstellung vorbehalten.

Den breitesten Raum nehmen die Werke Richard Wagners ein. Diese Vorrangstellung ist auch innerhalb einer Geschichte des Librettos berechtigt und verständlich, wenn man die enorme Bedeutung dieses Dichter-Komponisten für die Entwicklung des Opernbuches bedenkt. Für eine Übersicht wie sie diese Arbeit, die ohnehin schon über den Rahmen einer Dissertation hinausreicht, sein will, erscheint die Persönlichkeit Wagners im Verhältnis zu den anderen Komponisten und Librettisten doch zu ausführlich behandelt. Scherle trägt nichts Neues zur Wagnerforschung bei; er stützt sich auf dessen eigene Schriften und die übliche Literatur. Es wäre vielleicht interessanter und notwendiger gewesen, die Betrachtungen über das Opernbuch nicht mit der Neuromantik abzuschließen. Wenn auch hier nur Vorarbeit in beschränktem Maße geleistet werden kann, so sollten doch in einer historisch systematischen Zusammenstellung von heute, die Beiträge Alban Bergs, Carl Orffs, Werner Egks und ihrer Librettisten zur modernen Oper, die auf gute Textunterlagen größten Wert legen, nicht fehlen, so wie die Beiträge Paul Hindemiths, Rolf Liebermanns und Gottfried Einems zur Oper im Zeitkostüm.

Die Dissertation Arthur Scherles gibt die Grundlage für manche interessante Fragestellung. Die Bibliographie zur Geschichte des Deutschen Opernlibrettos ist sehr übersichtlich zusammengestellt. Es wäre zu wünschen, daß auch in anderen Ländern zusammenfassende Arbeiten über die Entwicklung des Opernlibrettos erschienen, damit der Kulturgeschichte der Oper, eine ebenso wichtige Geschichte des Librettos an die Seite gestellt werden kann. Erst aus der Wechselbeziehung librettistischer Tätigkeit aller Nationen lassen sich Schlüsse ziehen, die auch der Theaterpraxis zugute kommen können.

Ingeborg Häusler (Wien)

Wilhelm Kosch, Deutsches Theaterlexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Ferdinand von Kleinmayr Verlag, Klagenfurt-Wien.

Nichts ist für die einzelnen Nationaltheater-Entwicklungen Europas im gegenwärtigen Stadium als Hilfsmittel für Forschung, Dramaturgie und Kritik notwendiger als knapp gefaßte Lexika, die zunächst biographisch die ersten Anhaltspunkte über die führenden Persönlichkeiten bieten und hiezu bibliographisch die notwendigsten Aufschlüsse geben, von denen aus man dann weiterfindet. Wilhelm Kosch, der Verfasser des Deutschen Literaturlexikons, hat auch diese entsagungsvolle und zum

Teil recht undankbare Aufgabe übernommen. Bisher sind 14 Lieferungen, die bis zum Stichwort „Mannheim" führen, erschienen. Kosch setzt sich hinsichtlich der Stichwort-Kategorien zum Ziel, Auskunft zu geben, „nicht nur über die Elemente, die in ihrer Gesamtheit den Begriff der Bühne bilden, sondern vielmehr über Leben und Wirken der darstellenden Künstler, Dramatiker und Komponisten, Kritiker, Forscher, über Meisterwerke des Spielplans, über stoffliche Motive, über wichtige Theaterstädte und ihre Organe". Man muß sagen, daß diese weitgesteckten Ziele wirklich eingehalten werden. Natürlich wünschte man manchen Artikel ausführlicher. Aber die Raum-ökonomie zwingt zu größter Knappheit. Auch die Literaturangaben weisen manche Lücke auf. Aber in einem Nachtrag soll dann nach Abschluß das jetzt noch Fehlende folgen. Auch manche Versehen werden dabei sicherlich verbessert werden. Im ganzen darf man sehr dankbar sein, daß auf diese Weise eine erste Grundlage für ein vorwiegend personelles Nachschlagewerk geschaffen wurde, das man tagtäglich benutzen kann. Für das deutsche Sprachgebiet ist damit auf biographischem Gebiet eine willkommene Ergänzung zur internationalen „Enciclopedia dello Spettacolo" (Rom) ins Leben getreten. Man muß hoffen, daß der Verfasser und Verlag die restlichen Lieferungen in kurzer Folge erscheinen lassen.

Heinz Kindermann (Wien)

ANZEIGEN

DAS PROTOKOLL VON CONRAD EKHOFS SCHAUSPIELER-AKADEMIE, dieser ersten Schauspieler-Akademie Europas, deren Verhandlungsgegenstände von außerordentlicher Bedeutung sind für die gesamte Entwicklung des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert, hat Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann soeben erstmalig im vollen Wortlaut publiziert und in einer theatergeschichtlichen Abhandlung erläutert. Diese Publikation, über die wir noch genauer berichten werden, ist in den Sitzungsberichten der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philos.-histor. Klasse, 230. Band, 2. Abhandlung, Wien, Kommissionsverlag R. M. Rohrer, 1956 (109 Seiten und 4 Faksimile-Blätter) erschienen.

DIE „FÉDERATION INTERNATIONALE POUR LA RECHERCHE THÉÂTRALE", deren Gründung im Vorjahr anläßlich des Londoner Theaterforscher-Kongresses beschlossen wurde und deren Exekutiv-Komitee im Dezember 1955, anläßlich der „Europäischen Theaterausstellung 1955" im Theaterwissenschaftlichen Institut der Wiener Universität getagt hatte, tritt nunmehr im Juli in Paris zu ihrer konstituierenden Versammlung zusammen. Voraussichtlich werden auf ihr 27 Länder vertreten sein. Wir werden über die Ergebnisse der Beratungen und über die Beschlüsse im dritten Heft von „Maske und Kothurn" (Septemberheft) genauer berichten.

ZUM 150. GEBURTSTAG HEINRICH LAUBES wird „Maske und Kothurn" im 3. Heft (Septemberheft) eine Reihe wichtiger ungedruckter Briefe und Aufzeichnungen dieses bedeutsamsten Theaterdirektors des 19. Jahrhunderts erstmalig veröffentlichen.

Inhalt, Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Das Porträt

Silvio d'Amico. Von Raul Radice (Rom) 176

Schatztruhe

Über körperliche Beredsamkeit. Von Johann Sigismund Grüner 182

Besprechungen

Das neue Theater in Münster. Festschrift. (H. Kindermann) 187
Hamburgische Staatsoper 1955. Zur Eröffnung des neuen Hauses. (H. Kindermann).. 187
Musikstadt Berlin zwischen Krieg und Frieden. Zusammenstellung: H. Kunz. (H. Kindermann) 187
Léon Chancerel, Panorama du Théâtre des origines à nos jours. (M. Dietrich) 188
Protokolle der Berliner Dramaturgentagungen 1953, 1954, 1955. (M. Dietrich) 189
Arthur Scherle, Das deutsche Opernlibretto von Opitz bis Hofmannsthal. (I. Häusler) 190
Wilhelm Kosch, Deutsches Theaterlexikon. (H. Kindermann) 191
Anzeigen 192

DIE MITARBEITER VON HEFT 1 UND 2:

Univ.-Prof. Dr. Agne Beijer, Direktor des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Universität Stockholm und des Theatermuseums in Schloß Drottningholm.

Univ.-Doz. Dr. Margret Dietrich, Assistentin am Theaterwissenschaftlichen Institut der Wiener Universität.

Dr. Franz Hadamowsky, Direktor der Theatersammlung der Österr. Nationalbibliothek, Wien.

Ingeborg Häusler, Doktorandin der Theaterwissenschaft am Theaterwissenschaftlichen Institut der Wiener Universität.

Robert d'Harcourt, Schriftsteller in Paris.

Dr. Ludwig Hörbrandt, Theaterkritiker, Wien.

Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann, Vorstand des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Wiener Universität.

Kurt Klinger, Dramaturg am Landestheater Linz/Donau.

Dr. Leopold Lindtberg, Regisseur am Schauspielhaus Zürich.

Hofrat Univ.-Prof. Dr. Richard Meister, Vorstand des Pädagogischen Instituts an der Wiener Universität und Präsident der Österr. Akademie der Wissenschaften.

Dr. Christian Mettin, Intendant des Staatstheaters in Lübeck.

Henry de Montherlant, Schriftsteller in Paris.

Dr. Raul Radice, Leiter der Accademia d'Arte Dramatica, Rom.

Dr. Werner Schütz, Kultusminister a. D. von Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Dr. Wolfram Skalicki, Bühnenbildner an den Vereinigten Bühnen der Stadt Graz.

Kammerschauspielerin Prof. Helene Thimig, Regisseurin am Theater in der Josefstadt, Wien.

Prof. Dipl.-Ing. Walther Unruh, Lehrstuhlinhaber für Bühnentechnik an der Technischen Universität Berlin, Herausgeber der „Bühnentechnischen Rundschau".

Dr. André Veinstein, Bibliothekar an der Bibliothèque d'Arsenal in Paris.

SIEGFRIED MORENZ

DIE ZAUBERFLÖTE

Eine Studie zum Lebenszusammenhang Ägypten — Antike — Abendland

93 Seiten. 4 Tafeln. Oktav. Brosch. DM 7.80

„Die wissenschaftlich gründliche Arbeit befaßt sich mit den Quellen des Librettos, seinem Wert oder Unwert, erläutert den Personenkreis, die Handlung und das Szenische. Die Fäden, die von der Religion und Kunst her zur geistigen Welt des 18. Jahrhunderts führen, besonders zur klassischen Freimaurerei, werden sichtbar in der Darstellung ägyptischer und griechisch-hellenistischer Mysterien, wie in den Parallelen der Kunstgeschichte. Der ernsthafte Musiker und Musikfreund, dem daran liegt, über das Nur-Musikalische in die Bereiche größerer geistesgeschichtlicher Zusammenhänge vorzudringen, wird die weit ausblickende Studie mit Gewinn lesen."

Das Musikleben, Mainz

WOLFGANG HUSCHKE, WOLFGANG VULPIUS, GÜNTHER BEYER

PARK UM WEIMAR

Ein Buch von Dichtung und Gartenkunst

87 Seiten Text und 86 Bilder auf 80 Tafeln. Quart. Halbln. DM 10.30

Die Parkanlagen, die Weimar durchdringen und umgrenzen — der Goethe-Park, die Anlagen von Ettersburg, Tiefurt und Belvedere — sind in ihrer heutigen Gestalt lebendige, stets sich verjüngende Schöpfungen der klassischen Zeit. Sie waren oft die natürliche Kulisse der Theateraufführungen des Kreises um Goethe. In ihnen offenbart sich die Atmosphäre des Weimarer Kulturlebens in einer sonst kaum erlebten Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit, denn Literatur und Gartenkunst waren in jener Epoche aufs engste miteinander verflochten. Diese Beziehungen, vor allem Goethes Leben und Wirken im Park und für den Park, werden hier erstmalig erkannt und durch die Wiedergabe von Gedichten, Briefstellen und anderen zeitgenössischen Zeugnissen sowie durch einen reichhaltigen Bilderteil anschaulich gemacht.

GOETHE

Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft, Band 17

Herausgegeben von Andreas B. Wachsmuth

XI, 355 Seiten, 8 Tafeln. Großoktav. 1955. Brosch. DM 16.—

Aus dem Inhalt: R. Buchwald, Bühnengestalt und dramatische Kunstform der deutschen Klassiker / E. Staiger, Stufen der Entwicklung Schillers bis zu seiner Freundschaft mit Goethe / L. Blumenthal, Aufführungen der „Verschwörung des Fiesko zu Genua" zu Schillers Lebzeiten (1783—1805) / H. Mayer, Schillers Vorrede zu den „Räubern" / W. Müller-Seidel, Das stumme Drama der Luise Millerin / H. Stubenrauch, Schiller und die Schwanin / A. E. Beau, Über die Bruchstücke zu einem „Faust" des portugiesischen Dichters Fernando Pessoa / Goethe-Bibliographie 1953, bearbeitet von H. Nicolai.

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN